

Reflexos da Experiência de Macau

Arquitetura e pós-modernidade a partir do atelier de Manuel Vicente



Micael Almeida Soares

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

Sob orientação do Professor Doutor Bruno Gil

Departamento de Arquitetura, FCTUC, setembro 2018

Reflexos da Experiência de Macau

Arquitetura e pós-modernidade a partir do atelier de Manuel Vicente

Micael Almeida Soares
setembro 2018

Agradeço,

ao Professor Bruno Gil, pelo acompanhamento e orientação desta dissertação; por todas as conversas fora de horas ou em cima delas; a inestimável compreensão;

a colaboração e amizade dos arquitetos presentes neste documento, em especial do Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes, João Santa-Rita, Manuel Graça Dias e Pedro Ravara, pelas histórias contadas nas entrelinhas das entrevistas; pela disponibilização de material gráfico; por todo o conhecimento da profissão; ainda ao arquiteto Diogo Burnay;

ao sempre presente e incondicional apoio da Stephanie Torres; dos meus amigos.

por último, à minha família, por tudo!

SUMÁRIO

1	Resumo
3	Abstract
5	Introdução
	I. Manuel Vicente: um pós-moderno com sabor português
17	1.1 Um clima dicotômico no contexto português
23	1.2 Manuel Vicente, um híbrido mundano
23	1.2.1 Um primeiro ensaio multiterritorial
27	1.2.2 Sobre a influência americana
33	1.2.3 A <i>chafarica</i> da Travessa do Noronha
39	1.3 Um <i>Verão Quente</i> , o rescaldo da Revolução
45	1.4 Os anos 80, a reemergência da arquitetura como arte
	II. Grupo de Macau: um debate contemporâneo
55	2.1 Tendência(s) da arquitetura portuguesa
63	2.2 Grupo de Macau, o debate português
75	2.3 Manuel Vicente, uma prática abertamente pós-moderna
	III. Macau: uma experiência para a pós-modernidade
83	3.1 A experiência de Macau
83	3.1.1 Uma viagem com futuro
91	3.1.2 A experiência da cidade e o atelier de Macau
101	3.2 Os reflexos da Experiência de Macau
101	3.2.1 O método
115	3.2.2 Os efeitos
121	3.2.3 Os objectivos
131	3.3 Experiência de Macau, uma citação direta
131	3.3.1 Casa dos Bicos, o <i>ex-libris</i> pós-moderno
137	3.3.2 Os inventivos anos 90
145	Conclusão
155	Referências Bibliográficas
165	Sumário de Imagens
173	Entrevistas

RESUMO

A presente dissertação visa analisar influências, na prática e crítica arquitetónica portuguesa, daquilo que se qualifica como *experiência de Macau*. Uma experiência que se traduziu num tempo de aquisição de conhecimentos, periférico ao debate nacional, compreendido entre o pós-25 de abril de 1974 e o final do século XX.

A viagem para o território macaense surge associada a um conjunto de arquitetos que, impulsionados pelo voluntarismo de Manuel Vicente, procuram a liberdade experimental e a construção de uma identidade que em Portugal se mostrava indefinida, marcada pela contenção formal que se seguia à Revolução. A ligação entre estes personagens associada a uma localização geográfica singular foi apelidada por Pedro Vieira de Almeida como *grupo de Macau*, lançando assim um debate que sugere que, no retorno ao território português, a sua influência poderá constituir uma *terceira via*, “uma das linhas-guia” na constituição de um futuro da arquitetura portuguesa. É com esta previsão como pressuposto que propomos uma análise *reflexiva* entre o que constitui a efetiva *experiência de Macau* e aquilo que se pode extrapolar de forma direta ou difusa para o contexto arquitetónico português. Nesse sentido, perspetivamos até que ponto se consegue identificar um cenário conjunto capaz de formular uma *ramificação* dentro do panorama pós-moderno português.

A análise dos *reflexos da experiência de Macau* é problematizada a partir de um quadro de afetividades em que Manuel Vicente surge como figura central e concluída através de um itinerário que progride num constante paralelismo entre Portugal e Macau. Só assim podemos compreender aquilo que de facto é *refletido* e o que está *por detrás do espelho*.

Palavras-Chave: Grupo de Macau; Experiência de Macau; Manuel Vicente; Pós-modernismo

ABSTRACT

This dissertation is intended to analyze influences of what is qualified as *Macao Experience* in both practice and theory of the Portuguese architecture. This experience can be translated for a time of acquisition of knowledge, peripheral to the national debate, between the post 25th of April 1974 and the end of the XX's century.

The journey to Macao's territory arise associated to a group of architects who, inspired by the voluntarism of Manuel Vicente, search for an experimental freedom and try to build an identity that in Portugal was undefined and characterized by the formal containment that followed the Revolution. The connection between these people associated to a singular geographical location was called *Macao Group* by Pedro Vieira de Almeida, and thus generates a discussion that suggests that, in its return to Portuguese territory, its influence may become a *third way*, "one of the guidelines" for the future of Portuguese architecture. It's with this prediction as a premise that this dissertation proposes a *reflexive* analysis on what indeed constitute the *Macao Experience* and what can be extrapolated, directly or indirectly, to the Portuguese architectural context. Furthermore, we prospected how we can identify a joint scenario capable of forming a branch within the post-modern Portuguese panorama.

The analysis of the *reflections of Macao Experience* is problematized through a framework of affections in which Manuel Vicente is the central character and concluded through an itinerary that progresses in a constant parallelism between Portugal and Macao. Only then we can understand what is indeed *reflected* and what is *behind the mirror*.

Key words: Macao Group; Macao Experience; Manuel Vicente; Post-Modernism

1960

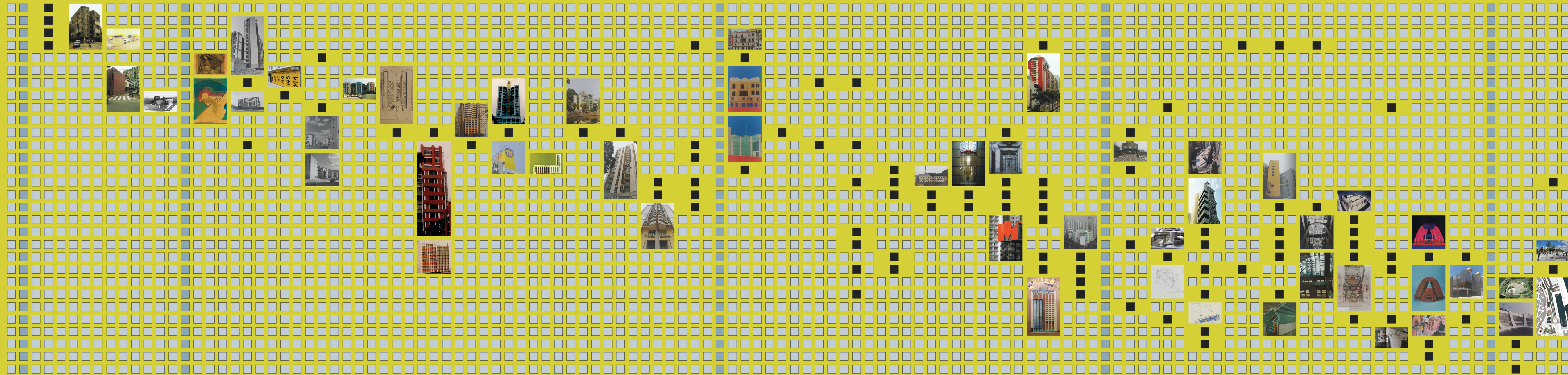
1970

1980

1990

2000

- 1962 ATERROS DO PORTO EXTERIOR
- 1962-1966 BLOCO DE 18 HABITAÇÕES PARA PESSOAL DOS CTT
- 1663-1966 ORFANATO HELEN LIANG
- 1969-1970 IGREJA DOS OLIVAIS
- 1972-1974 JUNTA DE FREGUESIA
- 1973-1975 HABITAÇÃO SOCIAL NO PLANO DE URBANIZAÇÃO DE CHELAS
- 1974 BAR "METRO E MEIO"
- 1974-1977 SAAL BAIRRO "PORTUGAL NOVO"
- 1976-1983 "TORRES DA BARRA" HABITAÇÕES PARA FUNCIONÁRIOS NA BARRA (VÁRIAS FASES)
- 1977 "HOTEL NA PRAIA GRANDE" COMPLEXO HOTELEIRO E COMERCIAL
- 1977-1981 "FÁBRICA VERMELHA"
- 1977-1982 "CASA DO PAI" EDIFÍCIO RESIDENCIAL NA ESTRADA D. MARIA II
- 1978-1981 "1980" EDIFÍCIO RESIDENCIAL NA RUA DO CHUNAMBEIRO
- 1978-1984 BLOCO DE HABITAÇÕES PARA REALOJAMENTO
- 1979-1981 "VIÚVA"
- 1979-1982 EDIFÍCIO RESIDENCIAL NA ESTRADA DO REPOUSO
- 1979-1990 EDIFÍCIO RESIDENCIAL NA PRAÇA LOBO D'ÁVILA
- 1979-1991 HABITAÇÃO SOCIAL NO BAIRRO DO FAI CHI KEI (VÁRIAS FASES)
- 1980-1983 XVII EEACC "CASA DOS BICOS"
- 1981 "CASA DAS ONDAS"
- 1982 PLANO DE INTERVENÇÃO URBANÍSTICA DO NAPE
- 1982-1994 PLANO DE INTERVENÇÃO URBANÍSTICA PARA O FECHO DA BAÍA DA PRAIA GRANDE (VÁRIAS FASES)
- 1983-1984 "AGA KHAN" CONCURSO PARA A FUNDAÇÃO AGA KHAN E CENTRO ISMAELITA
- 1985-1988 OFICINAS DE CONSERVAÇÃO DA CENTRAL TÉRMICA DE COLOANE
- 1985-1989 ARQUIVO HISTÓRICO DE MACAU
- 1986-1990 "TDM" INSTALAÇÕES DA TELEDEFUSÃO DE MACAU
- 1986-1995 "WTC" WORLD TRADE CENTER
- 1989-1993 COMPLEXO RESIDENCIAL E COMERCIAL NA AV. HORTA E COSTA
- 1990-1992 PROJECTO DE RECUPERAÇÃO DAS RUÍNAS DE S. PAULO
- 1990-1995 PALÁCIO NACIONAL DE QUELUZ
- 1990-1998 POSTO OPERACIONAL DOS BOMBEIROS DA AREIA PRETA
- 1991 "SICJ" INSTALAÇÕES PARA SERVIÇOS DE INSPEÇÃO E COORDENAÇÃO DE JOGOS
- 1991-1996 EDIFÍCIO LUSO-CHINÊS E AUTO-SILO UAO
- 1992 "RITZ"
- 1993 CONCURSO CULTURAL DE MACAU
- 1993-1995 CONCURSO DE IDEIAS PARA EXPO'98 (EM ASSOCIAÇÃO)
- 1994-1995 PAVILHÃO DAS INDÚSTRIAS MARÍTIMAS (EXPO'98)
- 1997-1998 PAVILHÃO DA REALIDADE VIRTUAL (EXPO'98)
- 2001-2003 PRAÇA CÍVICA NAM VAN
- 2013 CAMPO DAS CEBOLAS



INTRODUÇÃO

É da minha *Viagem ao Oriente* que surge a principal motivação para a presente dissertação. Num período em que me era urgente conhecer novas realidades, sair da zona de conforto e procurar o desconhecido, foi em Macau que encontrei porto de abrigo. Sem expectativas, abracei o que de melhor e de pior o território macaense me conseguiu oferecer. Vivi de forma eufórica a cultura dos ícones, da mesma forma que me perdi nas entranhas do centro histórico, sobrevivi à *feira*, no entanto, não me contentei com a ruína. Reencontrar em Macau a obra de Manuel Vicente foi um *agridoce*, adocicado por ainda conseguir pronunciar *1980*, amargo por não rever o *Fai Chi Kei*.

No retorno, na necessidade de valorizar um património arquitetónico que se vai diluindo por entre a força do capitalismo, questionou-se a possível influência que uma experiência de um território híbrido como Macau poderia ter na formação de um arquiteto. Esta abordagem levou necessariamente à problematização da experiência de Manuel Vicente e dos sucessivos personagens que foram abraçando esta aventura, um debate iniciado por Pedro Vieira de Almeida, em 1991, em *Uma História do Futuro*. Em modo de previsão, Vieira de Almeida, sugere que paralelamente à disputa arquitetónica polarizada entre o “pós-modernismo lisboeta” e a “Escola do Porto”, uma *terceira-via* deveria ser equacionada: “o regresso do *Grupo de Macau*”. É com base neste *prelúdio* que a presente dissertação encontra a sua pertinência. Pretende-se questionar até que ponto a relevância deste grupo foi efetiva, se por oposição se traduziu numa panóplia de experiências isoladas com um antecedente comum reconhecível, ou em última instância não se manifestou.

Para uma clarificação deste tema é necessário recorrer a uma contextualização das duas geografias, Macau e Portugal, de forma a compreender até que ponto a *Experiência de Macau* poderá ter introduzido uma nova e possível leitura dentro do debate arquitetónico português. No limite, e tal como sugerimos no título da dissertação, questionar sobre como possíveis reflexos – processos intrínsecos à experiência – se podem transcrever em argumentos práticos e teóricos na arquitetura produzida entre o pós-25 de Abril (período em que se inicia esta experiência) e o final do século XX (quando Manuel Vicente deixa Macau e conseqüentemente a designação de *Grupo de Macau* perde sentido).

De forma a responder a esta problemática procura-se como primeira abordagem compreender o contexto *pré-viagem* e quais as premissas que levam os arquitetos portugueses a Macau. Num primeiro momento, Manuel Vicente e todo o contexto que lhe surge associado e, posteriormente, os personagens que incentivados pelo seu voluntarismo e influenciados pela perspetiva que é divulgada em Portugal vão também embarcar nesta jornada. De seguida, será abordado o contexto da *viagem*, onde se procura uma análise de todas as experiências associadas, desde a vivência social da cidade à prática do atelier de arquitetura. Numa última fase, será abordado o contexto *pós-viagem*, onde se colocará em constante paralelismo as experiências e concluir sobre possíveis assimilações diretas ou involuntárias que se poderão traduzir como reflexos no retorno ao contexto português. Mantendo em aberto que não procuramos cópias estilísticas ou simplesmente comparações de ordem linguística, as imagens espelhadas, podem ser tão nítidas quanto difusas.

O relato sobre uma abordagem empírica do território é fundamental para a concretização desta abordagem. Nesse sentido, e para além da experiência própria, recorre-se a perspetivas de fonte primária, onde é com base em entrevistas (anexas à dissertação) aos personagens diretamente interligados com o atelier de Manuel Vicente em Macau e hoje com prática ativa em Portugal, – como é o caso de Manuel Graça Dias, João Santa-Rita, Pedro Ravara, Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes – que se desenvolve o núcleo central de recolha de informação. A escolha dos arquitetos entrevistados advém de um primeiro estudo, elaborado numa fase inicial da investigação, onde são mapeadas as obras do *Atelier da Rua do Volong* e as respetivas colaborações (sintetizado a partir de obras-chave num desdobrável anexo que se propõe essencial para o acompanhamento da leitura do presente documento). Sendo que as viagens ocorrem de forma cronológica, cada entrevista procura entender um período diferente de Macau, e conseqüentemente, de forma evolutiva, as fases pelas quais o atelier vai passando. Essa variedade de experiências resultará evidentemente em reflexos diferentes. Para além do contacto direto com os arquitetos, a visita aos arquivos dos dois ateliers de Manuel Vicente: em Lisboa (Arquivo FAUP) e Macau (Arquivo FAUL) tornaram-se essenciais para a compreensão

de abordagens, processos de projetos e metodologias de trabalho, que não são visíveis em desenhos finais ou elementos rigorosos de entrega. Por último, a leitura de fontes primárias, maioritariamente publicações periódicas nacionais na área da arquitetura, foram essenciais para complementar a pesquisa, destacamos como exemplo: *Arquitectura*, *Arquitectura Portuguesa*, *JA-Jornal Arquitectos e Architècti*; os catálogos originais das exposições retratadas; ou ainda entrevistas realizadas em fases anteriores à investigação publicadas noutras fontes bibliográficas.

No que diz respeito à estrutura, dividimos o estudo em três capítulos. No primeiro, abordamos o contexto arquitetónico português de modo a perceber em que princípios assentam a viagem a (ou para) Macau, visto que consideramos essencial para o entendimento geral desta experiência o ponto de partida. Por consequência, refletimos sobre a condição da arquitetura portuguesa no geral e a emergência do pós-modernismo em particular, mantendo sempre em paralelo as diversas experiências geográficas de Manuel Vicente – *um pós-moderno com sabor português*. No segundo capítulo, expomos em todas as suas frentes o debate sobre o *Grupo de Macau – um debate contemporâneo* – visto que desde a década de 1990, ou até antes, se tem vindo a desenrolar como um tema gerador de múltiplas opiniões. Esta abordagem permite antecipar a proposta que expomos no terceiro e último capítulo. Numa primeira fase, procuramos compreender a *Experiência de Macau*, onde recorrendo a relatos vividos construímos um cenário para demonstrar a vivência da cidade e a prática do atelier de Manuel Vicente e, numa segunda fase, procedemos à análise de um itinerário que, através de um constante diálogo Macau-Portugal vai elencando obras-chave para a definição dos *reflexos da Experiência de Macau*. Nesse sentido, *é uma experiência para a pós-modernidade*, adquire um valor cultural de grande relevância para a construção de uma narrativa que se vai desenrolar no final do século XX. É importante mencionar que não se pretende fazer uma antologia de todas as obras que representam reflexos da *Experiência de Macau*, mas sim dar indícios, de forma livre e conceptual, sobre o possível cruzamento arquitetónico entre Macau e Portugal no arco temporal que definimos.

Perante a multiplicidade de debates, opiniões, e pistas que foram lançados até ao momento, a presente investigação propõe uma leitura que encontra a sua originalidade a partir de uma perspectiva que se fundamenta na experiência empírica e no processo de abordagem, mais do que nos resultados. O estudo não pretende uma leitura cerrada, única e absoluta para este tema, mas propõe uma de várias possibilidades em que Macau se reflete em vários momentos com várias configurações, formalizando uma rede de afetos vinculada à figura de Manuel Vicente. Falamos assim de *Reflexos da Experiência de Macau*.

CAPÍTULO I.
MANUEL VICENTE: UM PÓS-MODERNO COM SABOR PORTUGUÊS

1.1. UM CLIMA DICOTÓMICO NO CONTEXTO PORTUGUÊS

demasiado tarde para consensos

No início da década de 1970, Portugal vivia os últimos anos de um regime político ditatorial, até então marcado por um estado repressivo, limitado por um conservadorismo cultural e ideológico associado a um carregado nacionalismo. A arquitetura, como forma reativa a uma tentativa de uniformização da linguagem arquitetónica promovida pelo Estado Novo, procurava uma via alternativa, a célebre *terceira via*, “um olhar universalista, cruzando conceitos como ‘tradição’ e ‘modernidade’, ‘local’ e ‘internacional’.”¹ Durante estes anos de crise e preocupações revolucionárias, a teoria e prática da arquitetura viviam um intenso debate entre duas âncoras, os dois polos formativos e difusores da cultura arquitetónica. Por um lado, a Sul, o grupo de arquitetos da capital, por oposição, a norte, a Escola do Porto. Divergência que começou por ganhar ruído com o Encontro Nacional de Arquitetos (ENA), (Lisboa, 1969), “palco de acesa polémica entre os que, apostando numa sociedade de consumo, defendem os grandes escritórios, onde ‘a parcelarização profissional alcançasse os níveis da cadeia de montagem’, e os que ‘vão continuar ou iniciar as pesquisas isoladas, muitas vezes densas de recordações recolhidas ou autobiográficas’.”² Apesar da intencionalidade do ENA em encontrar uma unificação dos arquitetos na procura de uma saída para a crise disciplinar que a profissão atravessava³, “era demasiado tarde para consensos, a unidade não foi possível.”⁴

É neste clima dicotómico que se vivem os primeiros anos da década de 70, “Porto e Lisboa (...) vão-se distanciando progressivamente, afirmando-se e progredindo pelas vitalidades das poéticas de autor.”⁵ A capital, propulsionada pelos grandes investimentos do terciário

¹ “À partir de cette réflexion post-fonctionnaliste, quelques-uns des meilleurs architectes portugais adoptèrent une ‘troisième voie’ dans la pensée et dans la pratique, fondée sur un regard universaliste, croisant des concepts tels que ‘tradition’ et ‘modernité’, ‘local’ et ‘international’ (...).”

Nuno Grande, “À la recherche d’une ‘troisième voie,’” in *Les Universalistes: 50 ans d’architecture portugaise* (Marseille: Éditions Parenthèses, 2016), 49.

² Sergio Fernandez, “Arquitetura Portuguesa, 1961-1974,” in *Arquitetura do século XX: Portugal* (Lisboa: Portugal-Frankfurt 97, 1997), 57.

³ “No Encontro Nacional de Arquitectos (Lisboa 69), o debate pressupõe um tempo de clarificação ideológica, de perda de Ilusões reformistas: sem falsos pretextos, a necessidade de recuperar a poética do projecto, reconsiderando a sua síntese vocacional e o seu destino social e cultural.”

Manuel Mendes e Nuno Portas, “A Polarização Lisboa/Porto,” in *Arquitetura Portuguesa Contemporânea: anos Sessenta/anos Oitenta* (Porto: Fundação de Serralves, 1991), 34.

⁴ José António Bandeirinha, “O Encontro Nacional de Arquitectos em 1969. A reprodução das tensões sociais, culturais e políticas no âmbito profissional da arquitectura,” *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 2010, 17.

⁵ Manuel Mendes e Nuno Portas, “A Polarização Lisboa/Porto,” 33.

privado e pelos projetos de habitação subvencionados pelo estado, revê-se num novo formalismo, preocupações de escala ampliada que levam a adoção de novas metodologias, modelos e linguagens. Processa-se a “época dos métodos de projecto,”⁶ a transformação de subjetivismos do método de conceção em prol de propósitos científicos⁷. Paulo Varela Gomes recorda, em relação a este tema, que os arquitetos de Lisboa “eram considerados pelos arquitectos mais *engagés* como uma perversão tanto política como propriamente arquitectónica ao porem a arquitectura abertamente ao serviço dos interesses capitalistas.”⁸

Pelo contrário, a Escola do Porto não avança no sentido da (r)evolução. Revisita premissas da arquitectura contextualista, evita a “moda’ estruturalista” mantendo-se “à margem da evolução que por essa altura se processava em Lisboa.”⁹ Progride pela continuidade geracional, muito devido ao tipo de contexto em que se encontra, limitado pela encomenda privada de pequena escala e clientela de carácter erudito. Favorecem-se argumentos analíticos em benefício de fatores sociais e comunitários.¹⁰

Mantendo como base a polarização Lisboa-Porto, podemos encontrar uma premissa comum: a abordagem científica e a inerente crise na linguagem arquitectónica. Por um lado, a adoção das ciências exatas à prática projectual, como é o caso dos projetos da *Urbanização do Alto do Restelo* e posteriormente do complexo de edifícios de habitação e lojas em Chelas, o icónico *Pantera Cor-de-Rosa*. Projetos de habitação subvencionada, construídos, “(por profissionalismo) com alto nível linguístico” e (por falta de dinheiro) com baixíssimos níveis de construção e espaço.”¹² Por outro lado, a aplicação das ciências sociais e humanas, com o programa SAAL, onde no norte se materializa num projeto iniciado antes da Revolução que viria a marcar um ponto de charneira na arquitectura

⁶ Paulo Varela Gomes, “Arquitectura, Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” in *História da Arte Portuguesa*, vol. III (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995), 552.

⁷ “(...) No Sul do País, a fase ‘heróica’ da arquitectura contextualista e realista já tinha passado, esta tinha-se diluído num novo formalismo ou no serviço de programas capitalistas mais ou menos vistosos, e os problemas de desenho urbano e de metodologias de projecto ocupavam o primeiro lugar.”

Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 552.

⁸ Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 555.

⁹ Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 552.

¹⁰ “Na luta contra o formalismo académico da reforma de 1957, instalou-se progressivamente o formalismo de análise.”

Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 551.

¹¹ “O aspecto mais influente da *Pantera* foi o mais superficial: a linguagem das fachadas.”

Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 557.

¹² Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 556.

da Escola do Porto, o *Bairro da Bouça* de Álvaro Siza. Fazendo um paralelismo com as referências internacionais, este período fica marcado pela forma como “o ‘neoracionalismo’ da *tendenza* italiana foi bruscamente importado pelos arquitectos de Lisboa entre 1970-1974 enquanto no Porto o neomodernismo vinha directamente das formas dos *siedlungen* alemães e holandeses.”¹³ Esta perspectiva vai fazer parte do debate arquitectónico durante toda a década de 70, inclusive no pós-Revolução.¹⁴ No entanto, a passagem para a década de 1980 fica marcada pela recusa da cientificidade em partido de uma artisticidade disciplinar: “é contra a abordagem científica (...) e contra a desintegração da arquitectura noutras disciplinas que, particularmente em Lisboa, se assistirá, no final dos anos 70, à re-emergência da arquitectura como arte.”¹⁵

Num plano temporalmente paralelo ao debate Lisboa-Porto, surgem as experiências de arquitectos portugueses nascidos ou radicados em regiões ultramarinas. Na sua maioria de formação portuguesa, procuram territórios geograficamente distantes na tentativa de conseguir uma liberdade de expressão (arquitectónica) até então frequentemente ofuscada por uma radicalidade da imagem em benefício de uma monumentalização de Estado. “Essa visão universalista, onde se fundem cosmopolitismo e exotismo caracteriza a obra africana (...) mas também, e num sentido diverso, a obra de Manuel Vicente em Macau.”¹⁶ É com este conceito de lugar cosmopolita que avançamos para Macau na tentativa de problematizar um momento periférico ao debate arquitectónico português, mas intrinsecamente devedor do seu contexto. A experiência de um território como Macau, híbrido, liberto de certezas e imposições que uma Europa Moderna se impunha, propicia um local de reflexão (ou tentativa de reflexão) onde são permitidas uma pluralidade de *experiências* libertas de consensos e profícuas em experimentalismos.

¹³ Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 558.

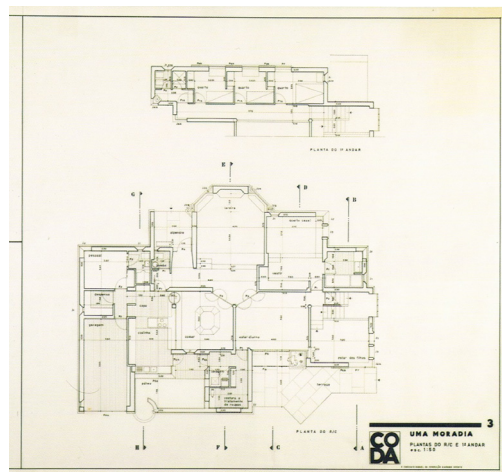
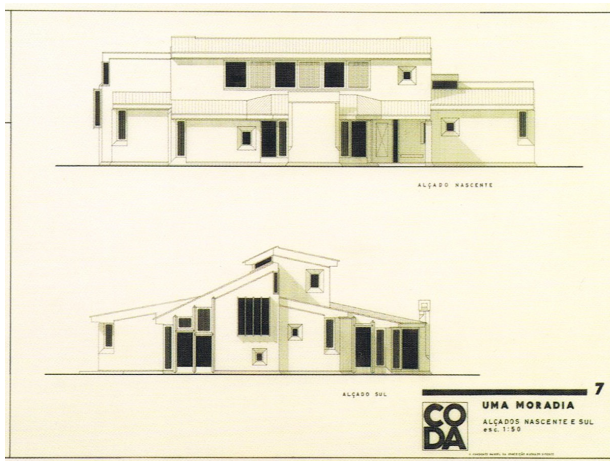
¹⁴ “Costuma dizer-se que a crise revolucionária de 1974-1975 não provocou qualquer ruptura nas intervenções urbanas e arquitectónicas dos arquitectos ‘de escola’ portugueses. A não ser em quantidade, com uma produção habitacional muito mais intensa (...)”

Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 560.

¹⁵ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60-Anos 80” (Tese de Doutoramento em Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2009), 105.

¹⁶ “Cette vision universaliste, où se mêlent cosmopolitisme et exotisme, caractérise l’œuvre africaine (...) sans oublier, mais d’une manière différente, l’œuvre de Manuel Vicente à Macao.”

Nuno Grande, “Cosmopolitisme dans un climat tropical,” in *Les Universalistes: 50 ans d’architecture portugaise* (Marseille: Éditions Parenthèses, 2016), 109.



Figuras 1 e 2. Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto (CODA): Uma moradia, (1962).

1.2. MANUEL VICENTE, UM HÍBRIDO MUNDANO

“Manuel Vicente chega a Macau em 1962, não como colonizador, mas como aventureiro. Ele irá voltar para colonizar Portugal como macaense. Isto é uma história de colonização em todas as direcções, ou melhor dizendo, hibridização sem centro. (...) Ele não tem como objectivo descodificar ou compreender; deseja complexificar, e electrificar.”¹⁷

1.2.1. UM PRIMEIRO ENSAIO MULTITERRITORIAL

uma acentuação poética do projecto de ‘mediação’

Manuel da Conceição Machado Vicente (1934-2013) ao longo da sua carreira desenvolve uma experiência multiterritorial, onde cada etapa tem um contributo único na sua formação. Termina o Curso de Arquitetura da Escola Superior de Belas Artes (ESBAL) em 1959. Nos dois anos seguintes desenvolve uma atividade muito esporádica, onde é importante mencionar a sua breve passagem pelo atelier Nuno Teotónio Pereira, a qual lhe confere ferramentas essenciais para um começo profissional, como vamos verificar mais tarde. Em abril de 1961, dá início à sua primeira experiência em território colonial – Goa, ou como era então conhecido, o Estado Português da Índia ou a Índia Portuguesa – uma curta estadia que vê o seu término aquando da invasão do Exército da União Indiana em dezembro de 1961. Apesar de fugaz, esta experiência é importante pela forma como alarga o seu léxico sensorial. O misticismo que atribui àquele território é perceptível pela forma como o recorda: “uma viagem ao fundo do meu imaginário” ou mesmo um “Paraíso!”¹⁸

No retorno a Portugal formaliza a conclusão do curso com a entrega do Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto (CODA)¹⁹ (figuras 1 e 2) em junho de 1962 e ingressa numa experiência de algumas semanas no atelier de Fernando Távora, no Porto. No entanto, rapidamente agarra a oportunidade de viajar pela primeira vez para Macau, a

¹⁷ “Manuel Vicente arrives in Macau in 1962, not quite as a colonizer but as an adventurer himself. He will return to Portugal to colonize Portugal as a Macanese. This is a story of a colonization in all directions, or I rather say, hybridization without a center. (...) He does not aim to decode or to understand; he wants to complexify and electrify.”

Jorge Figueira, “Manuel Vicente: Pop goes Asia!,” in *Macau: Reading the Hybrid City: discovering Manuel Vicente* (Macau: DOCOMOMO Macau, 2016), 15.

¹⁸ João Afonso, “Caminho. Breve nota biográfica sobre uma vida prévia,” in *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, editado por João Afonso (Lisboa: Atalho : Caleidoscópio, 2011), 22.

¹⁹ “Uma Moradia” (1962) - Projeto não executado de uma moradia para um familiar.

Cf. João Afonso, “CODA de Manuel Vicente da Conceição Machado Vicente: ‘Uma moradia,’” in *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, 52.

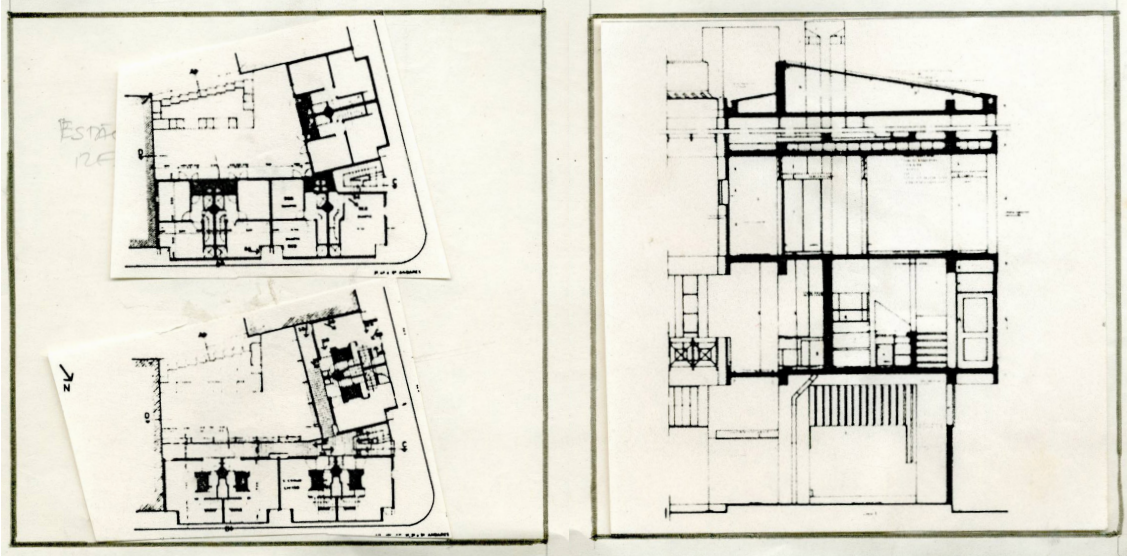
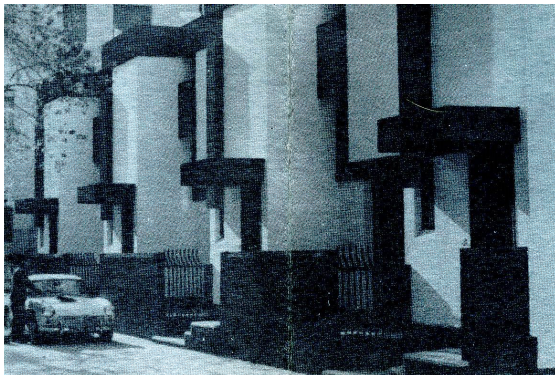


Figura 3. Quatro Moradias Unifamiliares em Banda (1964) [Arquivo Manuel Vicente].

Figura 4. Estado atual do Bloco de Dezoito Habitações para pessoal dos CTT (1963-66).

Figura 5. Planta e corte do Bloco de Dezoito Habitações para pessoal dos CTT [Arquivo Manuel Vicente].

convite do arquiteto Leopoldo de Almeida, integrado num grupo de jovens arquitetos, com o intuito de constituir a equipa local do Plano de Urbanização dos Aterros do Porto Exterior para o Ministério do Ultramar. Macau, neste mesmo ano, sofre uma alteração político-económica que viria a afetar a urbe no sentido da imagem que hoje é conhecida, a concessão do jogo e o conseqüente monopólio dos casinos é entregue à Sociedade de Turismo e Diversões de Macau (STDM), liderada por Stanley Ho. A constituição do primeiro núcleo de arquitetos em Macau²⁰ culmina com este crescente desenvolvimento da cidade promovendo oportunidades, tanto a ordem pública como privada.

A obra de Manuel Vicente acaba por surgir com grande naturalidade neste território, onde constrói maioritariamente edifícios de encomenda governamental que se dividem entre o Gabinete de Urbanização de Macau e a atividade autónoma. Este primeiro período profissional em Macau é caracterizado por uma proximidade à cultura arquitetónica portuguesa, em que as referências são facilmente verificáveis e nunca negadas.²¹

Ao contrário da sua passagem pela Índia, onde o exotismo do lugar era um constante provocador de ideias, Macau “não tinha grande exuberância. Os chineses são mais frios, mais calculistas. Na sua cultura, na sua religião, nas suas práticas.”²² A sua primeira obra individual em Macau, *Quatro Moradias Unifamiliares em Banda* (1964) (figura 3), é pensada a partir de um entendimento do contexto, de elementos simples com que se foi deparando,²³ tal como refere mais tarde numa fase amadurecida da sua vida, “comecei por fazer as janelas um pouco recolhidas com um persianado de madeira, em vez de ser vidro. Inventei esse elemento que transformava uma coisa muito banal – aquelas coisas muito feias que os chineses têm por todos os lados com vidro fosco.”²⁴ Na falta de referências eruditas era o quotidiano que construía a narrativa. No entanto, e na necessidade de apoio teórico, no projeto do *Bloco de Dezoito Habitações para pessoal dos CTT* (1963-66) (figuras

²⁰ Manuel Vicente, José Maneiras, Chorão Ramalho, Henrique Mendia e Natália Gomes.

²¹ “Essa minha primeira estadia em Macau era muito à volta daquilo que eu sabia. (...) tinha de tirar tudo da minha memória, e das provocações que isso causava em mim. Tudo o que faço durante esse período é muito reconhecível (...)” Manuel Vicente, “Sete Entrevistas: Manuel Vicente,” entrevista por Jorge Figueira, *Reescrever o Pós-Moderno*, 2011, 88.

²² Manuel Vicente, “Sete Entrevistas,” 88.

²³ “Na minha primeira obra, as quatro habitações na Travessa da Praia Grande, tenho uma linguagem com menos memórias.” Manuel Vicente, “Sete Entrevistas,” 88.

²⁴ Manuel Vicente, “Sete Entrevistas,” 88.

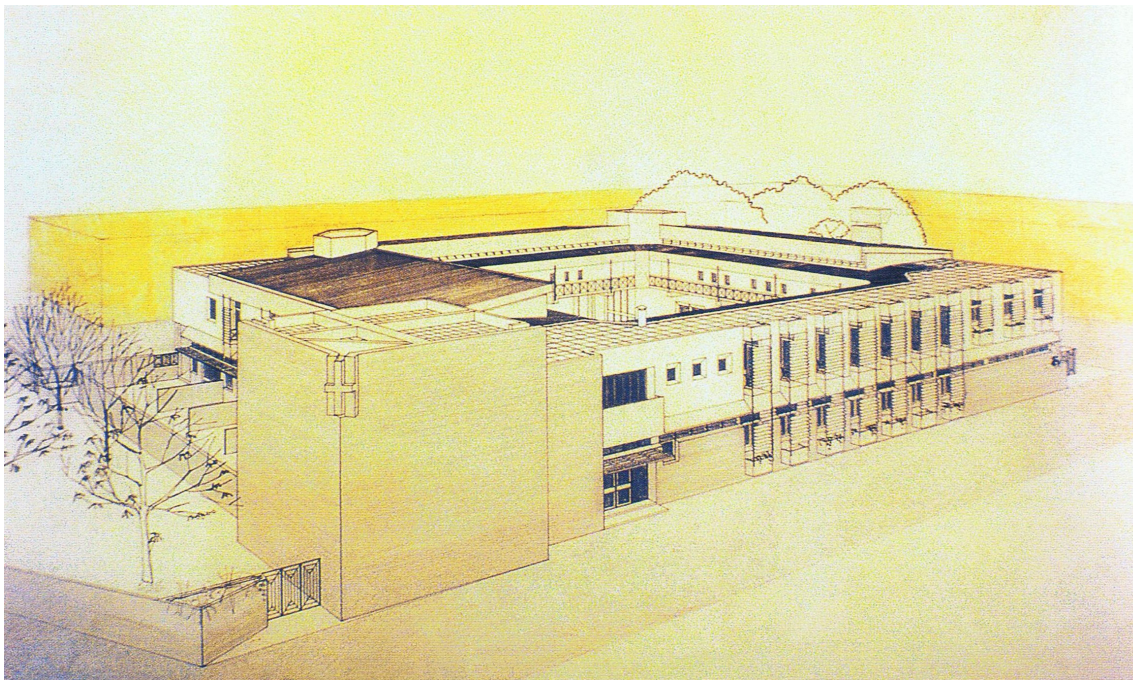
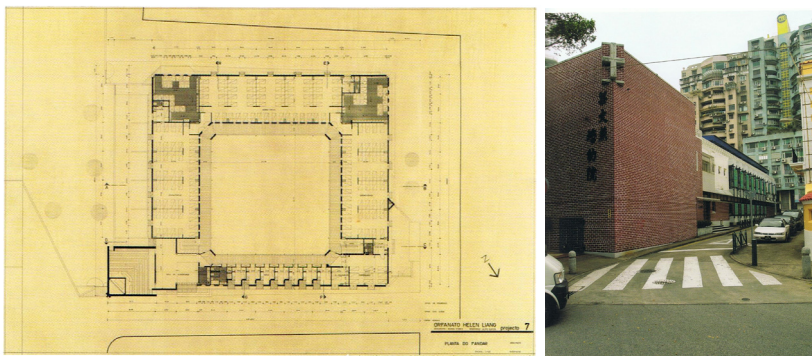


Figura 6. Planta do Orfanato Helen Liang (1963-66).
Figura 7. Estado atual do Orfanato Helen Liang.
Figura 8. Axonometria perspéctica do Orfanato Helen Liang.

4 e 5), Manuel Vicente já identifica aprendizagens retiradas da experiência no atelier de Nuno Teotónio Pereira,²⁵ um “projecto em continuidade com o debate sobre habitação e a revisão crítica da arquitectura Moderna em curso em Portugal,”²⁶ tal como o *Orfanato Helen Liang* (1963-66) (figuras 6 a 8) que se materializa com base numa forte relação com o *Mercado de Vila da Feira* de Fernando Távora, uma obra que tinha visitado antes de ir para Macau.²⁷ Usando uma expressão de Jorge Figueira, é uma arquitetura “‘regionalista’ (embora não se refira a Macau),”²⁸ uma arquitetura que exerce um papel de “mediação”²⁹ na construção da cidade, que, entre torres anónimas sem linguagem arquitetónica, repetições de modelos asiáticos, e luxosas figurações de modelos americanos, se adapta e contraria a acentuada vulgarização da arquitetura: “nunca é repetição automática ou burocrática, mas uma inquirição rápida de cada circunstância, uma oportunidade de renascimento.”³⁰ Uma atividade profissional de grande intensidade que vê terminar em 1966, quando decide voltar a Portugal, convicto que seria uma viagem sem retorno.

1.2.2. SOBRE A INFLUÊNCIA AMERICANA

vamos ficar toda a vida a chorar ou vamos tentar dar a volta?

Com o regresso a Portugal, depara-se com a capital movida pelos interesses capitalistas, – a polarização Lisboa-Porto está no seu auge – o que o leva a ingressar no escritório dos arquitetos Francisco Conceição Silva e Maurício Vasconcelos, um dos maiores escritórios da cidade, estruturado empresarialmente, tipo *cadeia de montagem*. Esta participação tem uma curta duração e fica marcada pelas diferenças ideológicas, onde a plasticidade inerente à figura de Manuel Vicente não era apreciada num contexto onde o rigor era

²⁵ “São umas moradias em duplex em que tive o cuidado de, numa habitação baratíssima, entre o andar de estar, em cima, e o andar de dormir, em baixo, pôr cortiça. Mas isso era toda aquela formação do Atelier do Teotónio (...)” Manuel Vicente, “Sete Entrevistas,” 89.

²⁶ João Afonso, “Bloco de 18 habitações para pessoal dos CTT,” in *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, 55.

²⁷ “O meu orfanato tem muito da memória do Mercado de Vila da Feira do Távora. Nunca escondi isso a ninguém. Tinha visto aquilo e tinha gostado muito, muito.”

Jorge Figueira, *Reescrever o Pós-Moderno*, 2011, 85.

²⁸ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 237.

²⁹ “A arquitectura portuguesa foi historicamente capaz de exercer uma vocação ‘mediadora’ na construção do território, não se ficando pela mera repetição acrítica dos modelos de origem. (...) A obra de Manuel Vicente em Macau corresponde a uma acentuação poética do projecto de ‘mediação’ (...)”

Jorge Figueira, “Continuar Macau,” in *A Noite em Arquitectura* (Lisboa: Relógio d’Água, 2007), 67-68.

³⁰ Ou ainda: “Nunca se ‘entrega’ ou ‘distingue’ totalmente. Naquele território e no nosso tempo, procura não a obra-prima mas a obra relacional. Não a grande narrativa mas a *petite histoire*.”

Jorge Figueira, “Continuar Macau,” 68.

sobrevalorizado.³¹ Segue-se uma experiência no Funchal, até agosto de 1968, onde participa como colaborador no escritório do arquiteto Rui Goes Ferreira.

Já no final desse período candidata-se a uma bolsa *Fullbright* nos Estados Unidos da América, que é aprovada em 1968 na Universidade da Pensilvânia. Altamente motivado pela cultura americana emergente, lança-se nessa viagem transatlântica, juntando-se a um grupo de pessoas, apelidado por Nuno Portas e Manuel Mendes como o “*Grupo de Filadélfia*,”³² que reveem na América uma oportunidade de formação sem paralelo. Falamos, de forma mais significativa, de Raúl Hestnes Ferreira (1962-63) e Manuel Vicente (1969) (ou mais tarde Tomás Taveira), cuja presença nos EUA é muito marcada pelas figuras incontornáveis de Louis Kahn ou Robert Venturi e Denise Scott Brown (via Kahn), respetivamente.

Ambos transportam desta jornada uma herança americana, teoricamente aculturada, apesar de que, com o regresso, se revelam dissonâncias no discurso e na forma de apropriação. A sua tradução para a prática é feita de forma muito particular, onde “Hestnes investe no *tempo longo* e é fiel a uma ética da construção. Para Manuel Vicente, esta questão perde importância e o tempo que lhe interessa é o quotidiano. (...) Diríamos que Hestnes representa a influência de Kahn na Europa, e Manuel Vicente a influência de Kahn na América.”³³

De forma a expor a dicotomia já enunciada, Manuel Vicente e Hestnes Ferreira confrontam-se num diálogo sobre um conjunto de moradias geminadas em Queijas (1968-70),³⁴ edificada por Hestnes, onde se percebe uma evolução teórica de Manuel Vicente relativamente ao seu primeiro período em Macau. Em tom pró-ativo, apropria-se do discurso *venturiano* na forma como descreve a casa, aferindo o “esforço consciente de integrar este edifício na desordem envolvente. Os fios telefónicos e as cordas da roupa convertem-se num elemento constituinte do projecto,”³⁵ demonstra a sua atração pela forma do vulgar, do

³¹ “(...) e lá estava eu a fazer um estudo para Viseu em cor-de-rosa e verde alface, e ele chegou lá, virou-me os calcanhares e foi-se embora. (...) é incompreensível o ódio que aquele homem me tinha...”

Jorge Figueira, *Reescrever o Pós-Moderno*, 2011, 91.

³² Cf. Manuel Mendes e Nuno Portas, *Portogallo, architettura, ali ultimi vent' anni*, 1991.

³³ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 233.

³⁴ Cf. Manuel Vicente, Raul Hestnes Ferreira, Vicente Bravo, “Conversa à roda de uma casa,” *Arquitectura*, nº 129, abril 1974, 36-41.

³⁵ Manuel Vicente, “Conversa,” 36.

comum e banal, e como isso deve ser o “vocabulário” utilizado no pensamento e prática arquitetónica:

“Justamente, é aí que entra o grande mérito do Venturi, pois é ele que de facto fala dessa linguagem mais dinâmica, mais real e mais forte, por ser a linguagem dos objectos comuns e definir um vocabulário, as palavras com que ao fim e ao cabo se pode intervir.”³⁶

Hestnes Ferreira, presumivelmente pela sua experiência se localizar temporalmente anterior à de Manuel Vicente, ou pelo seu enraizamento à cultura arquitetónica portuguesa, “mantém-se firmemente pré-Venturi. (...) O *populismo*, os jogos de linguagens e as táticas de assédio do quotidiano que se formulam, através de Venturi, são estranhas à abordagem de Hestnes.”³⁷ Reconhece que a casa não é pensada de um ponto de vista afirmativo, nasce das condicionantes locais,³⁸ colocando sempre a posição de Venturi “mais sugestiva teoricamente do que prática.”³⁹

Ainda, em jeito de conclusão, Manuel Vicente, numa perspetiva fortemente *americanizada*, com referências a Andy Warhol e usando como suporte uma afirmação de Denise Scott-Brown,⁴⁰ confronta-se sobre a capacidade de reinvenção e adaptação que a cultura pop pode introduzir na prática da arquitetura⁴¹ ultimando com a frenética necessidade de mudança: “perante a sanefa de veludo e a lanterna de ferro forjado, vamos ficar toda a vida a chorar ou vamos tentar dar a volta?”⁴² Com base nesta leitura, entende-se a sua apropriação da experiência pop e a forma como é incorporada na sua base de ação teórica, mas também a sua vontade de assumir a vanguarda de um período de mudança ideológico, a efervescente intenção de romper com o *mainstream*.

³⁶ Manuel Vicente, “Conversa,” 37.

³⁷ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 234.

³⁸ “Gostava que se sentisse que de facto aquilo não foi aquela obra que nasceu assim de uma posição claramente determinada à partida, mas que há muito de combate ao exterior (...) Não é assim o ‘statement’ (...).”

Raul Hestnes Ferreira, “Conversa,” 36.

³⁹ Raul Hestnes Ferreira, “Conversa,” 40.

⁴⁰ Manuel Vicente parafraseando Denise Scott Brown como mote introdutório no tema 3 da conversa: “A vibração que provoca o facto de tentar converter em algo que nos agrada algo que não nos agrada está considerada desde há muito como uma vibração criadora.”

Manuel Vicente, “Conversa,” 40.

⁴¹ “(...) um gajo consegue descobrir o ‘twist’ que consegue recuperar por exemplo a fórmica a imitar madeira que tanto nos repugna e recuperá-la para um significado diferente da do cliente, tal como a arte pop recuperou a lata de tomate... E há toda uma possibilidade de recuperação de todo esse vocabulário que nos parece abominável e que continua a ser via pop (...).”

Manuel Vicente, “Conversa,” 40.

⁴² Manuel Vicente, “Conversa,” 40.

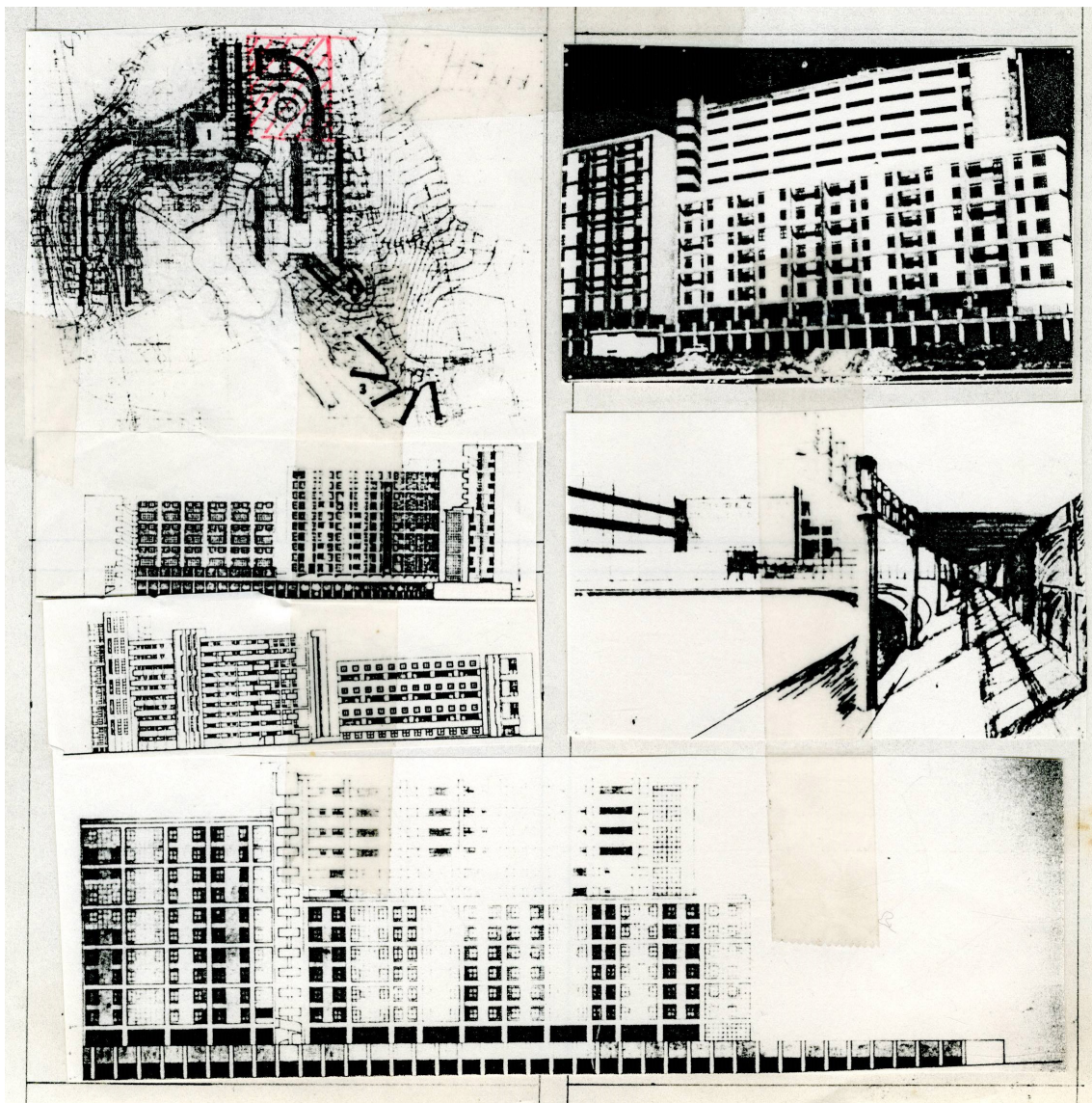


Figura 10. Fotografia do Complexo Habitacional no Plano de Urbanização de Chelas (1973-75).
Figura 11. Habitação Social no Plano de Urbanização de Chelas [Arquivo Manuel Vicente].

1.2.3. A CHAFARICA DA TRAVESSA DO NORONHA

assinava-se assim a entrada de Manuel Vicente na pós-modernidade

Com um léxico renovado pela experiência intensa que vive nos Estados Unidos, Manuel Vicente volta a Portugal e instala-se na Travessa do Noronha onde desenvolve, logo nos primeiros anos, dois projetos não construídos de menor dimensão, mas que representam claramente a sua influência de Louis Kahn. Referimo-nos à *Igreja dos Olivais* (1969-70) e ao *Edifício Sede da Junta de Freguesia da Parede* (1973-74), onde desenha, a partir uma abordagem geométrica de formas puras, volumes que se intersectam e criam uma trama complexa. Esta fase configura-se a partir de um grande sentido de liberdade e vontade de experimentação formal e construtiva, refletindo temas *kahnianos*, como a luz, a geometria e a interseção e sobreposição de formas.

Em meados da década de 1970, impulsionado pelas ações do estado para produção de habitação social, desenvolve outras duas obras que sublinhamos pela forma como evoluem de uma linguagem mais *kahniana* para uma teorização de raiz *venturiana*. Empíricos por natureza, estes projetos são entendidos como uma oportunidade de transpor convicções debatidas em 1974 na *conversa à roda de uma casa* para problemas reais de arquitetura. Revelam, desde já, algumas opções que iremos encontrar na sua prática futura.

A primeira obra, construída em Lisboa no âmbito do Fundo de Fomento de Habitação é o edifício de *Habitação Social no Plano de Urbanização de Chelas* (1973-75 - Zona N2, Lote 232) (figuras 10 e 11). Este projeto é uma análise crítica do discurso racionalista,⁴³ uma interpretação do seu vocabulário mais elementar e a consequente atribuição de novos significados.⁴⁴ Numa análise retrospectiva, Manuel Graça Dias, apercebe-se da forma como o Bloco de Chelas já evocava “despudoradamente esse *desejo de forma*, aparentemente conquistada, ainda por cima, na bidimensionalidade dos desenhos de

⁴³ Sobre a exclusividade do significado “A *forma* exprimiria a *função*”: “Partimos de um dado vocabulário que entendemos ‘já identificado’, para o investigar de um modo exploratório. Tal vocabulário pertence a um certo discurso arquitectónico que, supostamente, o teria esgotado.”

Manuel Vicente e José Pedro Vicente, “Habitação social no Plano de Urbanização de Chelas zona N2,” in *Arquitectura Falada: O Exercício da Palavra* (Casal da Cambra: Atalho : Caleidoscópio, 2012), 34.

⁴⁴ “Gostaríamos ainda de revelar alguns elementos da nossa *démarche*. Tomámos, é claro, o vocabulário base do racionalismo: o pilar e a viga. (...) Não como estrutura rigidamente consignada à sua mesma significação – e por aí estreita e estritamente organizadora da forma –, mas sim como estrutura do elemento *significante* que privilegiámos: a fachada.” Memória descritiva Manuel Vicente e José Pedro Vicente, “Habitação social no Plano de Urbanização de Chelas zona N2,” 34.

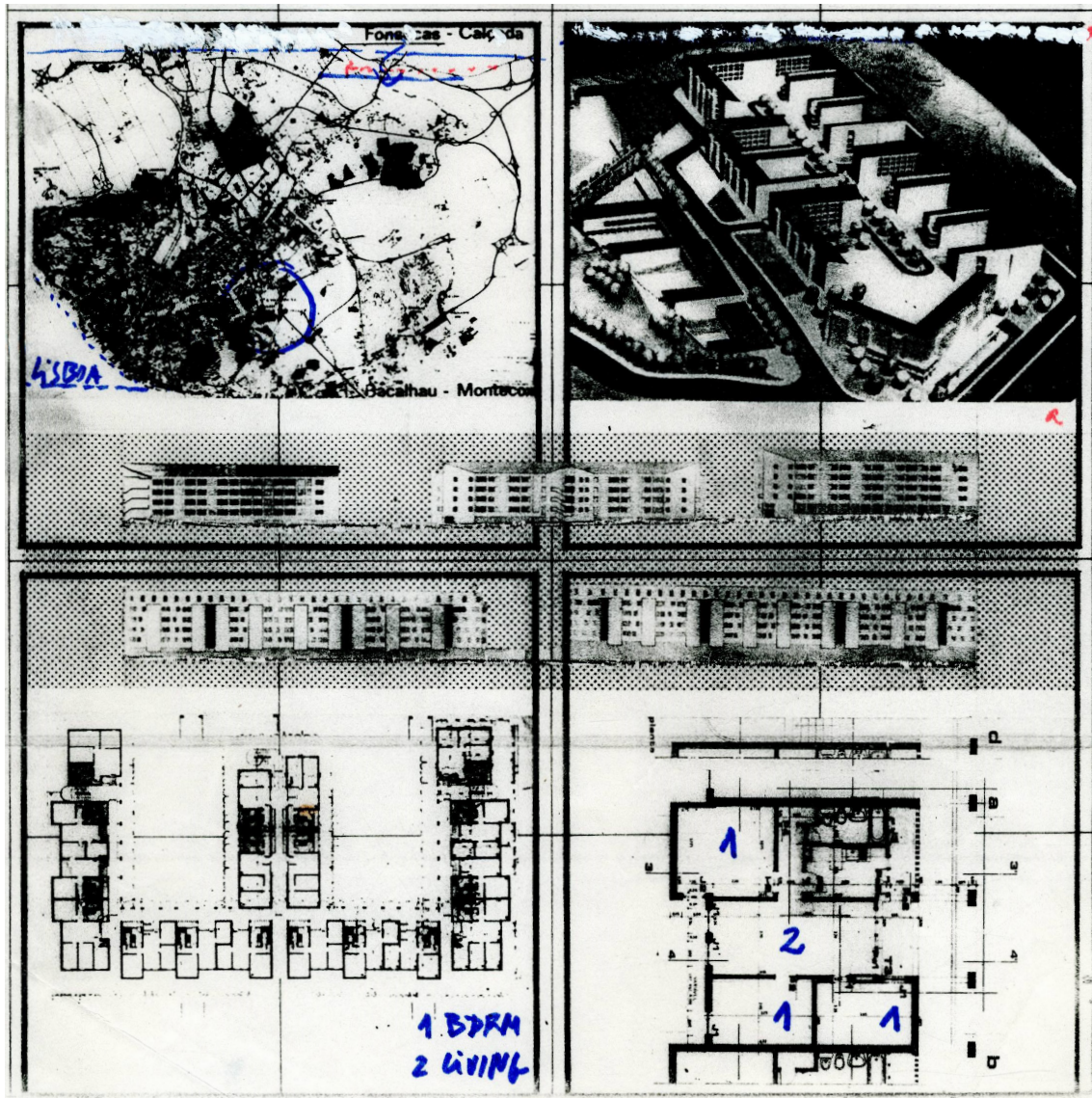


Figura 12. Fotografia do Complexo Habitacional Portugal Novo (1974-77).

Figura 13. Bairro Portugal Novo, equipa SAAL da Quinta do Bacalhau e Monte Coxo [Arquivo Manuel Vicente].

alçado, no modo também arbitrário, como decidia as interrupções do construído, como recuava os planos, como salientava quadrículas, lhes dava protagonismo, isolando os significados, emancipando-os, *tornando-os vocábulos com sentido*⁴⁵ – isto num período onde dominavam as referências do moderno, onde o betão à vista era uma escolha ética e nunca poderia ser estética, onde “não havia coragem de assumir absolutamente nenhum desejo de forma (...) Qualquer tentativa tímida, na área da *forma*, era mal vista, em nome de uma *moral*.”⁴⁶

Num programa comum à época, a habitação social, Chelas introduz a cultura *do gosto* e do desenho, rompe sem pudor a tendência, liberta-se de constrangimentos éticos, assume a vontade de *experimentar*, em última instância, *afirma-se*. Segundo Paulo Varela Gomes, a obra define-se por “(...) uma poderosa quadrícula de betão à vista que, a nível das fachadas, é dos poucos exemplos de uma tentativa de não tratar as superfícies de um modo liso e abstracto.”⁴⁷ É no limite uma primeira manifestação do pensamento pós-moderno – crítico e sequencial ao Moderno – construído de Manuel Vicente:

“O projecto para Chelas seria o princípio de uma investigação em torno do léxico do Movimento Moderno, uma experiência limite de descontextualização da sua estrutura construtiva. Tratava-se de enunciar uma narrativa que transportava o habitual papel quantificável do programa para planos menos óbvios, mais especulativos e estéticos, verificando se a arquitectura – enquanto disciplina – ‘sobrevivia’ a essa disposição mais aleatória. Chelas – um projecto mal-amado e posteriormente entregue a outros arquitectos – assinalava assim a entrada de Vicente na pós-modernidade.”⁴⁸

A segunda obra, e já depois da Revolução, desenvolvida no quadro SAAL, a operação *Bacalhau - Monte Coxo* (1974-77) (figuras 12 e 13), um projeto muito conservador no que diz respeito à sua tipologia (blocos em forma de “U”, com pátios e galerias coletivas), destaca-se pela sua forte capacidade de correlação entre os moradores e o edifício, – descrito por

⁴⁵ Manuel Graça Dias, “A Expressiva Ilustração,” *Jornal Arquitectos: A Condição Pós-Moderna*, nº208, novembro/dezembro 2002, 56.

⁴⁶ Manuel Graça Dias, “A Expressiva Ilustração,” 56.

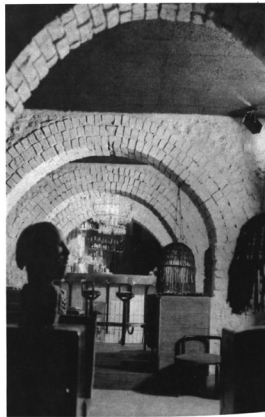
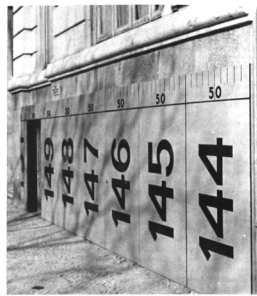
⁴⁷ “No âmbito da construção formal, o frequente tratamento liso e abstracto das superfícies e aberturas repelia toda a tentativa de apropriação pelos gostos individuais ou promiscuidades com as preferências comuns pelo decorativo ou outras formas de supérfluo (...)”

Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 559.

⁴⁸ Ana Vaz Milheiro, “Manuel Vicente explicado... viragem a Sul,” *Estudo Prévio* 9, 2015, 8.

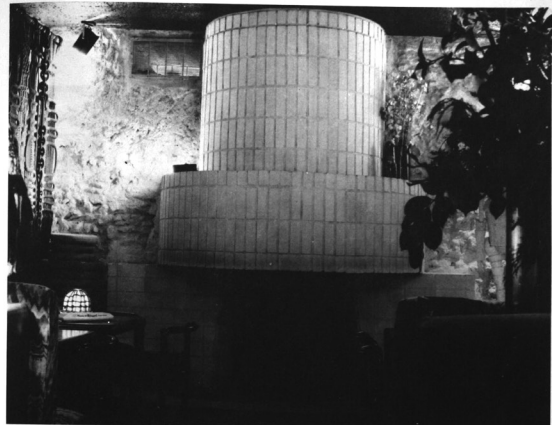
BAR METRO E MEIO

AV. 5 DE OUTUBRO - LISBOA



Projecto de arquitectura de interiores: Gastão Cunha e Manuel Vicente, arquitectos.
 Colaboração de António Miguel, arquitecto estagiário, Fátima Monsaraz, escultora, e Fernando Oliveira, Gentil Noras e António Saraiva Loureiro, desenhadores.
 Tapeçarias e candeeiros: Fátima Monsaraz.
 Projecto de estabilidade: Evaristo Mendes Jorge, engenheiro civil.
 Projecto de electrotecnia: José Pedro Sucena Paiva e Duarte Turras, engenheiros electrotécnicos.
 Projecto de climatização: Jorge Mendonça, engenheiro médico.
 Construção: José Joaquim.
 Proprietários: Maria Fátima Monsaraz, Maria Teresa Sucena Paiva e António Vaz da Silva.

32



Há que entender que a nossa intervenção no desenho deste bar é fruto do acaso e não significa de facto uma encomenda esclarecida. A sua concretização significará até com bastante clareza o contrário, o erro.

Partindo de um conjunto de opções inicialmente acordadas, cada um encontrámos a ter que responder a situações em que a coerência inicial era desigualmente compreendida.

Dal que só parcialmente os resultados nos vincularem e os propósitos nos pareciam preenchidos.

O local da nossa intervenção, à partida, encontrava-se entalhado na quase totalidade da sua área. Desta forma, a descoberta do espaço processou-se gradualmente e as opções para a sua apropriação foram sendo informadas pela progressão dessa descoberta.

Como característica relevante do espaço finalmente despendido, o arco de tijolo acabou por ser a grande constante e até mesmo o seu único interesse (se a estrutura fosse anonimamente em betão armado, todo o local não passaria de mais uma cave sem história), pelo que o tomámos como regra orientadora do traçado a propor. Isto é, toda a obra nova (significativa) é

constituída por paramentos curvos de tijolo aparente: lareira, balcão do bar, parede da entrada, e até um pequeno rebaixamento do tecto sobre o acesso dos sanitários.

Esta construção mínima apoiou, realiza a primeira grande caracterização do espaço ao unificar com economia a grande heterogeneidade encontrada.

A uma escala menor, a mobília e os objectos significam os mesmos critérios e, à excepção dos candeeiros, todos os elementos procuram não existir por si, preenchendo sobretudo as funções que lhes estavam designadas (mesas, cadeiras e bancos).

Como peças de decoração mais ou menos independentes, apenas o lustre de copos e as três tapeçarias.

Finalmente os espelhos integrados nos arcos (os únicos intencionais) procuram um fecho para a composição ao restituírem, por um lado, uma certa complexidade ambiental, e ao sugerirem, por outro, novos espaços virtuais ainda por conquistar.

Referimos ainda a fachada assumida como elemento comunicante, cartaz ou anúncio do próprio nome do estabelecimento, que contraitoriamente não menciona nem significa.

33

Figura 14. Arquitectura 130, "Bar Metro e Meio" (1974).

Michel Toussaint pelo seu particular espaço interior, “animado pelas galerias que dão acesso aos fogos, na intenção de criar uma vivência colectiva mais interiorizada”⁴⁹ – entre o edifício e o bairro e o bairro e a cidade. O conjunto dos blocos volta-se para uma rua central, criando uma zona de encontro que na sua relação com a cidade é mediada ao nível do piso térreo por uma galeria. A imagem rígida do conjunto é confrontada pela utilização entusiasta da cor assim como pela desordem dos vãos da fachada, que *per se* rejeitam essa ideia, atribuindo-lhe um carácter festivo e comunicante.

Esta vontade de comunicar fica consolidada numa das últimas obras de Manuel Vicente em Portugal, neste período. É o *Bar Metro e Meio* (1974), que numa perspetiva plástica *wahraliana* utiliza o *lettering* e o simbolismo gráfico como ferramenta de projeto, “a fachada assumida como elemento comunicante, cartaz ou anúncio do próprio nome do estabelecimento, que contraditoriamente não menciona nem significa.”⁵⁰ Assim como no seu interior utiliza um jogo de espelhos para criar um ambiente ficcional, quase de matriz futurista, descrito de modo cinematográfico por “espaços virtuais ainda por conquistar.”⁵¹

A cultura *do gosto, do desenho, da comunicação e da festa*, mesmo em período de seriedade, anuncia aquilo que será o foco central da arquitetura *embandeirada* por Manuel Vicente, uma arquitetura que com o léxico do quotidiano é capaz de construir uma narrativa sublime. Estes projetos refletem assim, de um modo geral, uma das máximas lançadas na *conversa* por Manuel Vicente: “do neutro ninguém se apropria... uma pessoa só se apropria daquilo que ama. Uma pessoa não pode amar uma coisa que não seja nada.”⁵²

⁴⁹ Michel Toussaint, “Afirmção e Crise da Cidade Moderna,” *Guia de Arquitectura Lisboa 94*, 1994, 346.

⁵⁰ Manuel Vicente, “Bar Metro e Meio,” *Arquitectura*, nº130, maio 1974, 33.

⁵¹ Manuel Vicente, “Bar Metro e Meio,” 33.

⁵² Manuel Vicente, “Conversa,” 40.

1.3. UM VERÃO QUENTE, O RESCALDO DA REVOLUÇÃO

a arquitectura podia ser algo mais do que o “sacrifício” de complicados processos de habitação social

A Revolução de Abril foi vista por muitos arquitetos como uma oportunidade, depositavam-se esperanças no novo poder autárquico. Expectativas que são, no entanto, superadas por preocupações sociopolíticas onde a arquitetura não é o foco central, marcando este período por uma resistência da arquitetura *de escola*: “referem-se os antecedentes próximos, ideológicos ou formais, como pontos de partida para o desenvolvimento de uma acção projectual de pura continuidade”⁵³, inviabilizando ruturas nas intervenções urbanas e arquitetónicas.

Com o final do Processo Revolucionário em Curso (PREC),⁵⁴ a encomenda arquitetónica de grande escala entra em recessão, os mercados imobiliários deixam de mostrar interesse no investimento nacional⁵⁵ e a esfera de ação dos arquitetos passa de uma valorização da arquitetura como “obra de autor” para um interesse necessário pela construção corrente. “O atelier de ‘vão de escada’ ganhará outra dimensão, tentando integrar também o senso comum e o gosto do ‘cliente’ e encontrar, no mercado das imagens, a sua viabilidade,”⁵⁶ assumindo a tendência geral da transformação de construção corrente (ou das *casas dos emigrantes*) em arquitetura corrente:

“De uma maneira geral, esta acalmia na actividade, e a dispersão dos arquitectos, correspondem aos anos em que o próprio país permanecia pulverizado, vogando ainda nos ideais do processo revolucionário, mas movido pela urgência das necessidades concretas.”⁵⁷

Por entre o desértico clima que se atravessava, assistimos a um momento que irá marcar uma nova geração de arquitetos: a reabertura da ESBAL em 1976 (depois de vários anos

⁵³ Alexandre Alves Costa, “1974-1975. O SAAL e os Anos da Revolução,” in *Arquitectura do século XX: Portugal* (Lisboa: Portugal-Frankfurt 97, 1997).

⁵⁴ PREC: Processo Revolucionário em Curso, abril de 1974 – abril de 1976.

⁵⁵ “Para os que antes de 1974 tinham pautado a sua actividade profissional em estreita ligação aos grupos financeiros e às operações imobiliárias e turísticas que florescia desde os anos 60, estes foram anos de afastamento, com o desmantelamento dos grupos económicos, as nacionalizações, a saída de capitais para o estrangeiro e a falta de mercado para o ressurgir da actividade imobiliária.”

Rogério Vieira de Almeida, “A travessia do deserto: 1976-1985,” in *Arquitectura do século XX: Portugal* (Lisboa: Portugal-Frankfurt 97, 1997), 73.

⁵⁶ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 115.

⁵⁷ Rogério Vieira de Almeida, “A travessia,” 73.

fechada devido ao golpe militar) e a consequente entrada de Manuel Vicente como professor de projeto.

A decepção com o curso de arquitetura pré-25 de Abril era opinião comum, “muito burocrático, muito chato, sem interesse nenhum, celebravam-se os organigramas funcionais (...) uma completa sensação de vazio.”⁵⁸ No entanto, a interrupção letiva permitiu a um conjunto de jovens arquitetos uma participação ativa nos processos revolucionários, um período de autoformação político-cultural de grande intensidade.⁵⁹ Esta especificidade, num momento imediatamente pós-PREC, colocava-os particularmente recetíveis a novas convicções:

“Para mim e para o nosso grupo as aulas de Manuel Vicente correspondiam ao que não sabíamos nomear, àquela insatisfação toda que tínhamos, a que, então, não sabíamos dar nome. Mas ele trazia os nomes para muitas coisas e explicava-nos. Conseguiu dar aulas durante quatro ou cinco meses sem projectar uma única imagem, sem fazermos um único desenho: só conversávamos à volta dos vários temas que propunha.”⁶⁰

As aulas de Manuel Vicente eram em torno do quotidiano, as construções clandestinas, a *casa do emigrante*, o feio, o banal, mas também a emergente cultura arquitetónica internacional, Kahn, Rossi e Venturi, popularizava a prática do *gosto*, *ironia* e *espetáculo*. Recebia-se de Manuel Vicente a “noção de que a arquitectura podia ser algo mais do que o ‘sacrifício’ de complicados processos de habitação social.”⁶¹ Da mesma forma que as aulas, a “velha chafarica” da Travessa do Noronha⁶² assume um papel relevante na transmissão de conhecimento, um lugar de encontro espontâneo para debate e confronto de ideias, da qual amigos, arquitetos e alunos eram frequentadores ávidos.⁶³ Apesar de ter preenchido poucos meses com o ensino, a *semente* tinha sido plantada e rapidamente iria proliferar.

⁵⁸ Entrevista a Manuel Graça Dias [14.12.2017].

⁵⁹ “O período do PREC passou-se muito nessa ambiguidade, entre a luta nas escolas e as discussões políticas e «artísticas» em casa.”

Manuel Graça Dias, “Sete Entrevistas: Manuel Graça Dias,” entrevista por Jorge Figueira, *Reescrever o Pós-Moderno*, 2011, 60.

⁶⁰ Manuel Graça Dias, “Sete Entrevistas,” 60.

⁶¹ Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 566.

⁶² Nome dado por Manuel Vicente ao próprio atelier na Travessa do Noronha.

⁶³ “(...) estava cada pessoa na sua prancheta, naquela casa da Travessa do Noronha; cada um fazia o seu concurso, divertiam-se imenso com isso, não o escondiam, trocavam ideias (...) esse *atelier* é uma casa que funciona desta forma, (...) é um lugar de trabalho, onde as pessoas aparecem regularmente, até os alunos da escola (...)”

Manuel Vicente, “Entrevista a Manuel Vicente,” entrevista por Carlos Duarte e José Manuel Fernandes, *Arquitectura*, nº 136, fevereiro 1980, 38.

Apesar deste renovado interesse das novas gerações pela profissão, a capital progredia em *slow motion*, como relata Manuel Vicente: “as tensões eram grandes, o trabalho era pouco e o drama deste país é sempre o bolo que é muito pequeno, a porta onde todos ralham e ninguém tem razão. À volta desse pequeno bolo havia muitas zangas, muitos ralhos, muitos conflitos.”⁶⁴ Inevitavelmente, estas condicionantes orientam Manuel Vicente para voltar a Macau, um lugar que lembrava disponível, onde tudo parecia acontecer em *fast motion*. É o final do *Verão Quente*,⁶⁵ o início de 1977, que definimos como ponto de partida para a viagem que irá marcar uma experiência ímpar no contexto português, aquilo que se qualifica como *Experiência de Macau*, iniciada neste contexto por Manuel Vicente e seguida de outros personagens de gerações seguintes, influenciados pelo seu voluntarismo.

Macau representa, para Manuel Vicente, a liberdade de iniciativa individual, que na capital se via ofuscada pela crescente institucionalização da arquitetura pública patrocinada pelos ideais funcionalistas de origem nórdica.⁶⁶ Liberdade que, em Macau, é possível devido à ignorância dos promotores privados macaenses, que na sua generalidade desconheciam a cultura arquitetónica europeia, legislações e padrões de qualidade, sendo a condicionante apenas e sempre o lucro do projeto.⁶⁷ Com ressonâncias na *experiência americana*, Manuel Vicente encontra em Macau a oportunidade de ter o seu próprio “pato bravo,” como sempre mencionava, “trabalhar no ordinário, no grosseiro, no vulgar, no corrente, no banal e ainda aí, entrar e dizer como dizia Denise Scott-Brown: ‘Está quase bem’”⁶⁸ e conclui:

“E isto é o porque fiquei em Macau, porque é que fui para Macau, porque continuo em Macau. (...) Aquela poalha espalhada, tão generosamente espalhada por todo o lado, onde se passou e onde se foi estando, onde se foi afeiçoando o mundo à nossa imagem; um mundo à medida das nossas fantasias (...)”⁶⁹

⁶⁴ Manuel Vicente, “Entrevista a Manuel Vicente,” 38.

⁶⁵ *Verão Quente* de 1975: período de tensões iniciado no 1º de maio de 1975, marcado por rebeliões populares divididas entre grupos que defendiam uma democracia eleitoral e forças de esquerda que legitimavam o caminho revolucionário. Este momento conturbado assiste o seu culminar no verão desse mesmo ano.

⁶⁶ “Fui-me embora porque estava cansado, porque apesar de tudo, não apetecia uma institucionalização tão rápida, não apetecia ver encher-se tudo de pré-fabricados dos suecos e não apetecia ver as combinações tão bem combinadas antes que tudo pudesse voltar a ser outra coisa outra vez.”

Manuel Vicente, “Entrevista a Manuel Vicente,” 41.

⁶⁷ “E, de facto, não tem nada que saber, os gajos estão-se nas tintas, não sabem o que é esta coisa, o que é ter qualidade ou não ter, não sabem o que é a Europa, o que é o Rossi, nem os Kriers, nem nunca ouviram falar disso, e querem vender ali o metro quadrado, chupadinho até ao osso.”

Manuel Vicente, “Entrevista a Manuel Vicente,” 43.

⁶⁸ Manuel Vicente, “Entrevista a Manuel Vicente,” 43.

⁶⁹ Manuel Vicente, “Entrevista a Manuel Vicente,” 44.

O Exercício da
cidade
MANUEL VICENTE
AR.CO OUT/1979

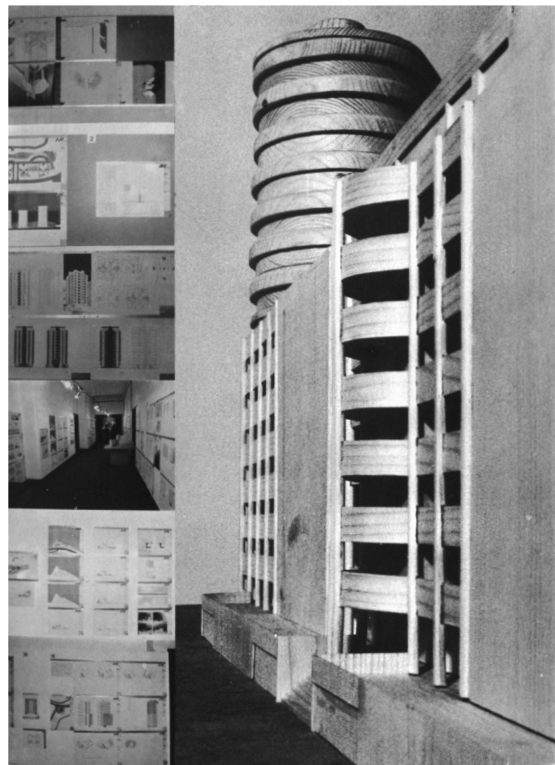
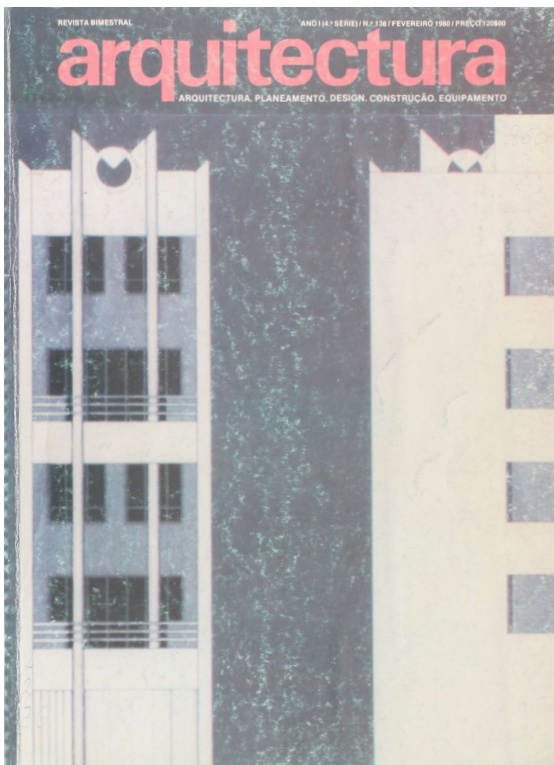


Figura 15. Exposição *O Exercício da Cidade*, Ar.Co, outubro de 1979: “Arquitetura em Macau de 1976 a 1979”.
Figuras 16 e 17. *Arquitetura* 136, “O Exercício da Cidade”.

1.4. OS ANOS 80, A REEMERGÊNCIA DA ARQUITECTURA COMO ARTE

uma orientação comum: o partido da forma, a arquitectura como comunicação e prazer

O último ano da década de 1970 assume-se como momento charneira na entrada triunfante das novas convicções da década de 80. Lisboa assume a *frente revolucionária* através de uma nova geração de arquitetos empenhados em britar com o *status quo*, *anti-modernos* e *anti-científicos*, usam os destroços do Moderno como vocabulário capaz de comunicar.⁷⁰ O Porto, pelo contrário, revia-se numa lógica de continuidade geracional.

Para além da polarização Lisboa-Porto que se ia reiterando, Macau, por intermédio de Manuel Vicente, propicia um novo argumento a esta equação. Como personagem cosmopolita que era, precisava deste lugar onde a rutura com a cultura portuguesa era permitida. Com relativa facilidade consegue uma ampla produção arquitetónica, desde habitação pública e privada a equipamentos e comércio, com interesses vindos tanto de investidores públicos como privados.

“A arquitectura portuguesa resistia como podia às investidas dos ‘internacionalistas’, fechava-se numa couraça regionalista, um ‘regionalismo crítico’ celebrado internacionalmente e que parecia salvaguardar o que restava dos valores da autenticidade, da economia, do pudor. Manuel Vicente era um iconoclasta.”⁷¹

Esta pletora de trabalho permite-lhe, em outubro de 1979, na Ar.Co (divulgada em 1980 na revista *Arquitectura*), realizar uma exposição individual, algo incomum até à data, sendo rapidamente “acusado de vontade de estrelato.”⁷² *O Exercício da Cidade* é, no entanto, reflexo de uma vontade de divulgar o trabalho realizado em Macau e demonstrar a forma como a *competição* na produção de cidade foi encarada, como podemos ler no preâmbulo do catálogo: “Fica-lhe um jogo para jogar, do qual sabe, todos conhecerem à partida, o vício da regra.”⁷³ Jorge Figueira, numa síntese retrospectiva à exposição, afirma que “todos os pontos essenciais de um itinerário pós-modernista são cobertos por Manuel Vicente:

⁷⁰ “A nossa fé, que era o medo da solidão que vivêramos, uniu-nos, e provocatoriamente *anti-modernos* avançámos, em paralelo com o mundo, revisitando os modelos queridos, experimentando os enfiamentos de Palladio, os mínimos festões de Asplund, os azulejos industriais, os mongolóides portais do neo-clássico colonial (...) gabávamo-nos de vir a conseguir mais pedaços de comunicação que *abstracto-moderno*.”

Manuel Graça Dias, “Por uma vanguarda popular,” *Jornal Arquitectos*, nº51/52, novembro/dezembro 1986, 22.

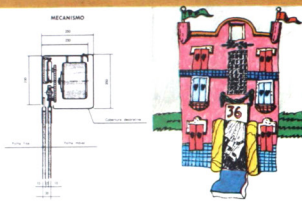
⁷¹ Ana Vaz Milheiro, “... viragem a Sul,” 9.

⁷² Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 567.

⁷³ Manuel Vicente, “O exercício da cidade: Preâmbulo,” in *Arquitectura Falada: O Exercício da Palavra*, 54.

ARQUITECTURA EM DEBATE-AVEIRO 79

Como é natural, o encontro de arquitectos e estudantes realizado em Aveiro, que noticiámos na edição anterior da revista, suscitou bastantes polémicas no nosso meio profissional. No intuito de contribuir para um diálogo de ideias lançadas e de expor algumas reflexões de vários participantes mais activos nesse «ArquitECTURA em Debate - Aveiro 79», uma série de depoimentos:



Os debates de Aveiro começaram muito antes e foram, para mim, o sumário de um trabalho colectivo, com todos os problemas normais e anormais que a organização de um Encontro desta natureza implica.

Quanto ao Encontro propriamente dito, que se chamou e chamou de «ArquitECTURA em Debate», foi de uma lamentável incapacidade de diálogo.

As intervenções, conseguidas na generalidade não abriram por si o debate e, por parte da assembleia não houve capacidade de ouvir esta situação. Excepções houve, para a sorte, mas que só confirmam o facto de se estabelecer. Assim, os debates que não existiram, e os que existiram eram difíceis, por diversidade de interesses, por linguagem, por ausência.

Mas, se os debates foram de facto factos ou não, assistiram-se a boas exposições, algumas mesmo notáveis. Numa e noutra se falou de Arquitectura, fez-se um corte, por de dentro, da disciplina, dos seus métodos, da sua investigação, dos caminhos que se tinham, e foram apreendendo alguns problemas, que embora sempre pontuais, formando uma constância no Encontro.

Foi isto esse o encontro de Aveiro, reunindo alguns profissionais e estudantes em torno de ideias de algum modo significativas, e talvez de como se vem fazendo a Arquitectura.

Estou certo de que quem soube ouvir aprendeu e, por isso, do meu ponto de vista valeu a pena o esforço despendido. Se ficou para além dos desígnios de alguns, para todos ficou como uma imagem recente da nossa realidade.



o mar foi quando fomos ao encontro de Aveiro e a noite, a estância nas ruas, nos contos.

Manuel Graça Dias



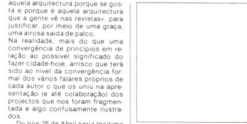
O Encontro de Aveiro, que se propunha repensar a prática arquitectónica, e sobretudo não ter sido o único a sentir alguma perplexidade e não poucas dúvidas sobre esta mesma prática, sobre a sua legitimidade teórica, sobre a sua responsabilidade crítica sobre a qualificação do posicionamento político em que se apoia esta responsabilidade que dita a prática.

Admito que por não ter podido assistir a todas as sessões eu tenha talvez atribuído demasiado significado a algumas das intervenções que foram feitas, contudo, julgariam de outra e mais correcta maneira as intervenções.

Sou como foi e sem preocupações de referir concretamente trabalhos e autores, eu sinto que se foi facilmente detectado e até definido com alguma veemência uma linha de intervenção arquitectónica a que a própria dinâmica da intervenção confere um tipo de responsabilidade urbanística e planejadora, responsável que não parece ter sido genericamente enquadrada com o rigor e a exigência que merece.

O «bairro de autor», tem, e só na mais recente história brasileira, um significado representativo no Bairro do Resende, do Novo Teatro e no bairro de Santa Clara.

Penso, e de facto, que o trabalho de intervenção urbana, que se desenvolve na altura posterior das várias obras que se assumiram dentro de uma linha de ruptura com a prática profissional de um passado próximo, desmentem das diferenças entre dimensão e escala de intervenção, poderá estar na base de um desmentimento mais profundo do próprio interior, desmentimento, esse sim, que terá o significado de uma ruptura. Assim, é que duplicar ou triplicar a população de um qualquer núcleo rural através de uma mesma operação arquitectónica, para isolada a ser construída de facto, parece interferir na sua formação orgânica para ser legítima mais condutora à sua formação teórica. Com efeito, não poderá fazer a mesma coisa mais rápida e mais a sério de que não vale a pena estar com mais fundamentos porque se faz



aquela arquitectura porque se gosta e porque a aquela arquitectura que a gente vê nas revistas, para justificar, por meio de uma prática, uma outra prática de facto.

Na realidade, mais do que uma convergência de princípios em relação ao possível significado do facto de não ter sido o único a sentir alguma perplexidade e não poucas dúvidas sobre esta mesma prática, sobre a sua legitimidade teórica, sobre a sua responsabilidade crítica sobre a qualificação do posicionamento político em que se apoia esta responsabilidade que dita a prática.

Admito que por não ter podido assistir a todas as sessões eu tenha talvez atribuído demasiado significado a algumas das intervenções que foram feitas, contudo, julgariam de outra e mais correcta maneira as intervenções.

Sou como foi e sem preocupações de referir concretamente trabalhos e autores, eu sinto que se foi facilmente detectado e até definido com alguma veemência uma linha de intervenção arquitectónica a que a própria dinâmica da intervenção confere um tipo de responsabilidade urbanística e planejadora, responsável que não parece ter sido genericamente enquadrada com o rigor e a exigência que merece.

O «bairro de autor», tem, e só na mais recente história brasileira, um significado representativo no Bairro do Resende, do Novo Teatro e no bairro de Santa Clara.

Penso, e de facto, que o trabalho de intervenção urbana, que se desenvolve na altura posterior das várias obras que se assumiram dentro de uma linha de ruptura com a prática profissional de um passado próximo, desmentem das diferenças entre dimensão e escala de intervenção, poderá estar na base de um desmentimento mais profundo do próprio interior, desmentimento, esse sim, que terá o significado de uma ruptura. Assim, é que duplicar ou triplicar a população de um qualquer núcleo rural através de uma mesma operação arquitectónica, para isolada a ser construída de facto, parece interferir na sua formação orgânica para ser legítima mais condutora à sua formação teórica. Com efeito, não poderá fazer a mesma coisa mais rápida e mais a sério de que não vale a pena estar com mais fundamentos porque se faz

aquela arquitectura porque se gosta e porque a aquela arquitectura que a gente vê nas revistas, para justificar, por meio de uma prática, uma outra prática de facto.

Na realidade, mais do que uma convergência de princípios em relação ao possível significado do facto de não ter sido o único a sentir alguma perplexidade e não poucas dúvidas sobre esta mesma prática, sobre a sua legitimidade teórica, sobre a sua responsabilidade crítica sobre a qualificação do posicionamento político em que se apoia esta responsabilidade que dita a prática.

Admito que por não ter podido assistir a todas as sessões eu tenha talvez atribuído demasiado significado a algumas das intervenções que foram feitas, contudo, julgariam de outra e mais correcta maneira as intervenções.

Sou como foi e sem preocupações de referir concretamente trabalhos e autores, eu sinto que se foi facilmente detectado e até definido com alguma veemência uma linha de intervenção arquitectónica a que a própria dinâmica da intervenção confere um tipo de responsabilidade urbanística e planejadora, responsável que não parece ter sido genericamente enquadrada com o rigor e a exigência que merece.

O «bairro de autor», tem, e só na mais recente história brasileira, um significado representativo no Bairro do Resende, do Novo Teatro e no bairro de Santa Clara.

Penso, e de facto, que o trabalho de intervenção urbana, que se desenvolve na altura posterior das várias obras que se assumiram dentro de uma linha de ruptura com a prática profissional de um passado próximo, desmentem das diferenças entre dimensão e escala de intervenção, poderá estar na base de um desmentimento mais profundo do próprio interior, desmentimento, esse sim, que terá o significado de uma ruptura. Assim, é que duplicar ou triplicar a população de um qualquer núcleo rural através de uma mesma operação arquitectónica, para isolada a ser construída de facto, parece interferir na sua formação orgânica para ser legítima mais condutora à sua formação teórica. Com efeito, não poderá fazer a mesma coisa mais rápida e mais a sério de que não vale a pena estar com mais fundamentos porque se faz

aquela arquitectura porque se gosta e porque a aquela arquitectura que a gente vê nas revistas, para justificar, por meio de uma prática, uma outra prática de facto.

Na realidade, mais do que uma convergência de princípios em relação ao possível significado do facto de não ter sido o único a sentir alguma perplexidade e não poucas dúvidas sobre esta mesma prática, sobre a sua legitimidade teórica, sobre a sua responsabilidade crítica sobre a qualificação do posicionamento político em que se apoia esta responsabilidade que dita a prática.

Admito que por não ter podido assistir a todas as sessões eu tenha talvez atribuído demasiado significado a algumas das intervenções que foram feitas, contudo, julgariam de outra e mais correcta maneira as intervenções.

Sou como foi e sem preocupações de referir concretamente trabalhos e autores, eu sinto que se foi facilmente detectado e até definido com alguma veemência uma linha de intervenção arquitectónica a que a própria dinâmica da intervenção confere um tipo de responsabilidade urbanística e planejadora, responsável que não parece ter sido genericamente enquadrada com o rigor e a exigência que merece.

O «bairro de autor», tem, e só na mais recente história brasileira, um significado representativo no Bairro do Resende, do Novo Teatro e no bairro de Santa Clara.

Penso, e de facto, que o trabalho de intervenção urbana, que se desenvolve na altura posterior das várias obras que se assumiram dentro de uma linha de ruptura com a prática profissional de um passado próximo, desmentem das diferenças entre dimensão e escala de intervenção, poderá estar na base de um desmentimento mais profundo do próprio interior, desmentimento, esse sim, que terá o significado de uma ruptura. Assim, é que duplicar ou triplicar a população de um qualquer núcleo rural através de uma mesma operação arquitectónica, para isolada a ser construída de facto, parece interferir na sua formação orgânica para ser legítima mais condutora à sua formação teórica. Com efeito, não poderá fazer a mesma coisa mais rápida e mais a sério de que não vale a pena estar com mais fundamentos porque se faz

Pedro Vieira de Almeida

Figura 18. Arquitectura 134, "ArquitECTURA em Debate - Aveiro 79".

a ruptura com as derivas científicas em favor de uma abordagem artística, empírica e lúdica sintetizada no interesse renovado pelas Belas Artes; a assunção da cultura pop; e a aceitação desafiante da *cumplicidade com o mercado*.⁷⁴ O pós-modernismo português, ou melhor, o pós-modernista tinha atracado em Macau.

Estes argumentos, numa cultura arquitetónica portuguesa em período transicional, eram encarados com ceticismo pelas maiorias e, em oposição, celebrizados por um conjunto afetivamente identificável, o grupo de alunos e/ou amigos que Manuel Vicente contagiou com a sua intensidade enquanto Homem, Arquiteto e professor, como nos confia Manuel Graça Dias.⁷⁵ Referimo-nos entre outros, àquele que ficou conhecido como o *Grupo de São Bento*,⁷⁶ jovens arquitetos que viviam um pós-Revolução prolongado que apadrinhavam um estilo de vida mundano, noctívago, e do gosto pela afirmação individual.⁷⁷

“Com Manuel Vicente, outros arquitectos de gerações anteriores (Carlos Duarte, Luís Cunha, António Marques Miguel) serviram os mais novos como modelos diversos de uma orientação comum: o partido da forma, a arquitectura como comunicação e prazer.”⁷⁸

Ainda no mesmo ano, ocorre o colóquio *Arquitectura em Debate – Aveiro 79*, onde esta dicotomia entre *céticos* e *apaixonados* começa a ganhar voz: perceptível na forma como Manuel Graça Dias colocou em oposição, numa colagem pictórica muito comunicante, os temas desgastos pela Revolução e os novos elementos da *feira* que se preconizava, reforçando a sua afinidade à cultura do quotidiano e do vulgar que reconhecia em Manuel Vicente (ou em *Macau Glória*, como veremos mais à frente).⁷⁹ Conclui que “o melhor foi quando fomos ver Aveiro de azulejos à noite, e entrámos nas ruas, nas pontes.”⁸⁰

⁷⁴ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 237.

⁷⁵ “Foi uma paixão muito grande pelo Homem, com a pessoa, pelo professor, pelas ideias que nos veiculava (...)” Entrevista a Manuel Graça Dias.

⁷⁶ *Grupo de São Bento*: grupo de estudantes que vive empenhadamente o PREC e as artes. Encontram-se no curso de arquitetura da ESBAL e habitam a mesma casa na Rua de São Bento. Falamos de Manuel Graça Dias; Júlio Teles Grilo e João Vieira Caldas.

⁷⁷ “O género de vida e preocupações que mais tarde seria designado pela expressão: ‘a geração do eu’, começou por bares, discotecas, concertos e festas particulares. Acabada a Revolução, deu-se o movimento pendular conhecido destas coisas em direcção às preocupações individuais.”

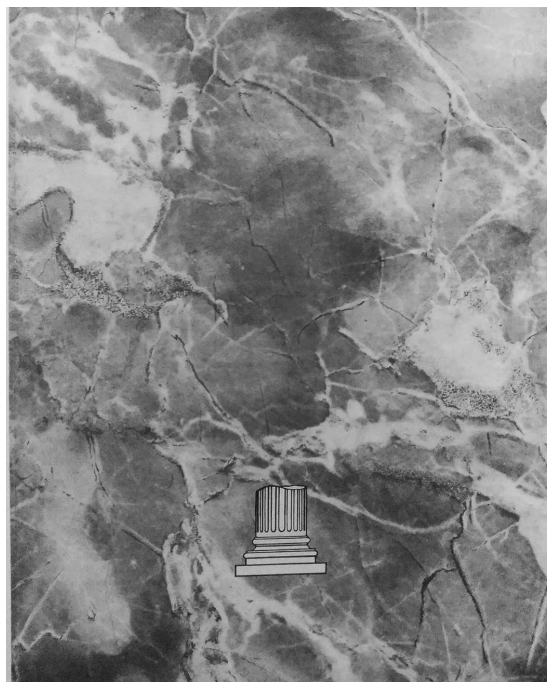
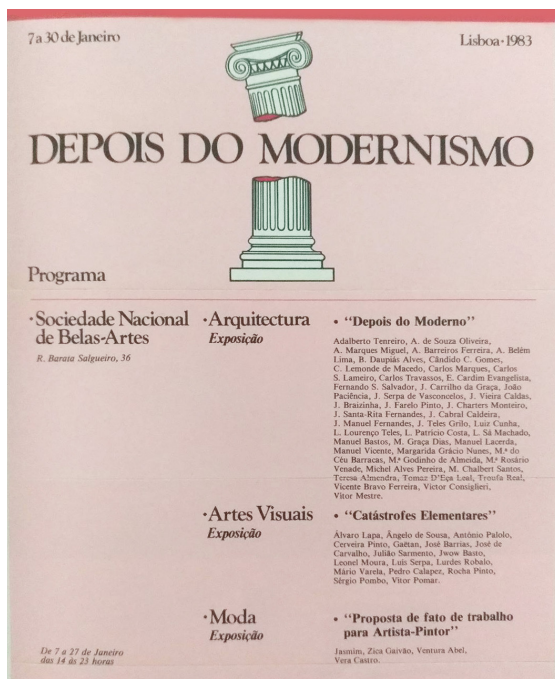
Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 566.

⁷⁸ Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 567.

⁷⁹ “Falou-se muito de: fogos/ coretes/ habitação / coluna de acessos verticais/ traçados viários/ pré-existências/ equipamento urbano/ compartimentação do espaço/ ventos dominantes/ volumes/ circuitos pedonais/ projecção. Não se falou (ou pouco) de: coluna/ azulejo/ praça/ grinalda/ frontão/ arco/ escadório/ estátua/ obelisco/ calçada/ largo/ fonte/ fontanário/ taça/ portada/ umbral/ balcão/ avenida/ óculo/ chaminé/ grelha/ coroamento/ remate/ friso.”

Manuel Graça Dias, “Arquitectura em Debate – Aveiro 79,” *Arquitectura*, nº 134, julho 1979, 50.

⁸⁰ Manuel Graça Dias, “Arquitectura em Debate,” 50.



Figuras 19 e 20. Exposição *Depois do Modernismo*, Sociedade Nacional de Belas Artes, janeiro de 1983.

Depois do término da década de 70 já com a clara demonstração de uma prática abertamente pós-modernista em Macau por parte de Manuel Vicente e da apresentação de novas convicções em Aveiro, é nos primeiros anos da década 80 que a cultura das *formas*, do *popular* e do *comercial* começa a proliferar em Portugal, como confere Jorge Figueira, “marcada pela resistência anti-fascista e depois pelas aspirações abertas pela Revolução de Abril, no início dos anos 80 a cultura portuguesa amacia-se, desliza para um certo intervalo lúdico, pós-moderniza-se.”⁸¹

A primeira fase da referida *pós-modernização* é impulsionada pela exposição *Depois do Modernismo* (1983),⁸² coordenada pelo galerista Luís Serpa, uma iniciativa multidisciplinar que envolveu várias áreas do campo artístico como a música, o teatro e dança, a moda, as artes visuais e com especial protagonismo a disciplina da arquitetura, esta última, comissariada por Michel Toussaint Alves Pereira (e comissão consultiva: José Manuel Fernandes, Manuel Graça Dias e João Vieira Caldas). Em tom provocatório, a exposição era iconizada por uma coluna clássica *decapitada* que anunciava uma rutura violenta, como podemos ler no preâmbulo, era o “momento *geracional* de marcar um ponto de vista não alinhado com o modernismo dominante,”⁸³ de “tomarmos o nosso próprio pulso.”⁸⁴ Procuravam-se respostas, mesmo que “inconclusivas,” onde a mais relevante refletia o próprio título da exposição, “até onde a *modernidade* esgotou, ou não, a sua energia avassaladora e se resume hoje a conceito vazio de conteúdo; (...) se os fragmentos daí reunidos poderão ajudar a delinear, não uma tendência geral, mas um estado de espírito particular.”⁸⁵ Era imperativo perceber por fim “onde podemos estar quando tudo leva a crer que já não estamos em parte alguma.”⁸⁶

Este *momento geracional*, na arquitetura portuguesa, foi a oportunidade de consolidar novas posições.⁸⁷ São os jovens arquitetos que ocupam o lugar central na exposição, entre

⁸¹ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 293.

⁸² Exposição *Depois do Modernismo*. Luís Serpa (Coordenador); Comissão Executiva: António Cerveira Pinto (Colóquios), Carlos Zíngaro (Música), Leonel Moura (Artes-Visuais), Michel Alves Pereira (Arquitetura), Nuno Carinhas (Moda), Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa: 7-30 janeiro, 1983.

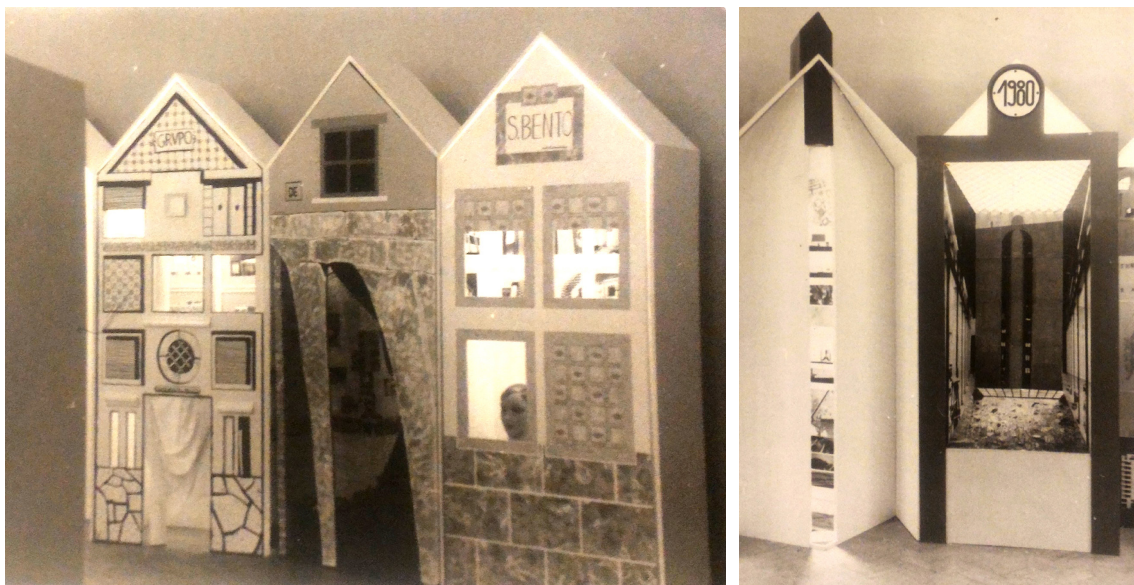
⁸³ Coordenador e Comissão Executiva, “Preâmbulo,” in *Depois do Modernismo (catálogo)*, 1983, 10.

⁸⁴ Coordenador e Comissão Executiva, “Preâmbulo,” 10.

⁸⁵ Coordenador e Comissão Executiva, “Preâmbulo,” 10.

⁸⁶ Coordenador e Comissão Executiva, “Preâmbulo,” 10.

⁸⁷ “(...) partimos de uma base puramente subjectiva, ligando-a com uma certa vontade de frescura ou «juventude» na profissão



Figuras 21 e 22. Participação do *Grupo de São Bento* e de Manuel Vicente na exposição *Depois do Modernismo* [Arquivo Manuel Vicente].

eles Manuel Graça Dias, Júlio Teles Grilo e João Vieira Caldas (figura 21), – o anteriormente referido *Grupo de São Bento*, fortemente influenciado por Manuel Vicente, também ele integrante da exposição, na condição de portador de uma *juvenil* produção arquitetónica (figura 22) – José Manuel Fernandes, Michel Toussaint e vários outros, uma “nova tendência”⁸⁸ como refere Paulo Varela Gomes. Defensores dos *media* e da comunicação, empenham-se na produção da imagem, assumem o entusiasmo pela *feira*, pelo prazer e pela ironia, ativistas da individualidade, *embandeiram* a Arquitetura como Arte. Valorizam uma produção que *renasce* das cinzas do Moderno, “uma espécie de explosão eclética muito rude, muito selvagem. Arcaísmos, tradicionalismos, falsos *high tech*, modernismos quebrados.”⁸⁹ A década de 1980 estava inaugurada.

“Contra a pureza, contra a moral da limpeza, contra o anonimato que nos têm querido impor, pela sobrevivência das individualidades e das diferenças aparecem as diversas atitudes após a falência do Moderno e do Progresso. Só a isto se poderá chamar Pós-Moderno.”⁹⁰

Como nos temos vindo a aperceber a figura de Manuel Vicente foi fundamental para construção desta narrativa (e atitude) dentro do panorama arquitetónico português: desde projetos que introduziam uma nova retórica à crise linguística, à introdução dos novos horizontes da cultura arquitetónica internacional no ensino ou à divulgação de uma perspetiva única sobre a progressão de Macau. A sua influência enquanto *lisboeta* foi de facto fundamental. Assim sendo, procuramos de seguida refletir sobre o debate gerado em Portugal em torno da sua prática em Macau e perceber de que forma a esta influência se vai mantendo, desta vez, enquanto *macaense*.

(não confundir com juventude de idade) e com a intenção de evitar os grandes ateliers, ou as coisas já de algum modo institucionalizadas; (...) ligar à Razão e ao Sentimento na profissão, exibir os seus resultados palpáveis procurando entre os recentemente iniciados nela ou entre os que dela têm a intuição...”

José Manuel Fernandes, “Mesa Redonda sobre a Exposição do ‘Depois do Modernismo’ (Arquitetura),” *Arquitectura*, nº 153, setembro/outubro 1984, 19.

⁸⁸ “(...) da nova ‘tendência’ mostravam projectos e obras de facto construídas que eram alguma coisa e mostravam alguma intenção (...)”

Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 570.

⁸⁹ Jorge Figueira, “Intervenção Inicial,” *Anos 1980* (Circo de Ideias, 2012), 18.

⁹⁰ Michel Alves Pereira, “O Moderno e o Pós-Moderno na Arquitectura”, in *Depois do Modernismo (catálogo)*, 1983, 30.

CAPÍTULO II.
GRUPO DE MACAU: UM DEBATE CONTEMPORÂNEO



DEPURADO

Esboçamos cinco leituras que pudemos, paralelamente às imagens e aos textos críticos que cada um dos autores entendeu que acompanhassem o catálogo, funcionar como memórias para quando desta Exposição já só restarem folhas impressas.

De Álvaro Siza refere-se habitualmente a geometria e a obtenção em a distorcer, comprimir, moldar, em analogia com os terrenos e o seu desenho accidental ou tão só com a vontade poética de perverter o cubo edificado de ressonâncias racionalistas.

Dessa abordagem falam os desenhos, com a naturalidade provocante com que arranjam os programas para se acomodarem depois às urgências que eles próprios fabricam.

Em Álvaro Siza é tudo um pouco como na «Natureza»: as coisas estão lá para cumprir determinada «função» e encantam-nos pelas suas formas fazendo-nos esquecer que elas são a própria razão de onde emergem as necessidades.

Intrincado «feed-back», os objectos aparecem-nos assim perfetos e fechados, prisioneiros apenas de uma inspeçável execução que nos devota um dramatismo ainda mais forte quando os confrontamos caídos. E é então que as palas avançam para nós e as platibandas ondulantes e as caixilharias quebradas e os nervos das casas e os cortes curvos e os patamares falidamente largos e os sódolos de mármore sobpostos e os triângulos reticulados e todo esse caracol estável e intável de imagens que, provenientes de um ponto a lápis no início do desenho, nos enche, ataca, domina, inebria. ■

LUMINOSO

Hestnes Ferreira é um verista e um expressionista: desde a *Casa de Queijas*, pequena vivenda nos arredores de Lisboa, às recentes unidades residenciais em Beja, é num apelo à frontalidade dos materiais (tijolo, grelhas, reboco) que se resolve a sua arquitectura. Para este autor, um arco não é a imagem «ecográfica» que poderíamos trazer dele, numa operação de «colagem» de elementos, que de algum modo nos gratificasse a porta e a passagem sob ela. Para ele o arco é a passagem: o resultado de uma escavação imaginária feita no barro do tijolo dos edifícios, lugar perfeito para a acumulação das sombras já que aos panos de parede reserva a luz que subtilmente só hesitará no plano recuado de alguma viga, no insólito formato de alguma janela.

É um arquitecto que desenha a curvado sobre folhas enormes no enorme atelier de Lisboa. Estes traços grossos reúnem já todas as intuições que depois a arquitectura expõe, transformando o que era escuro e linear em irrepresentavelmente brilhante e volumétrico: malhas, grades, recheios. São casas esburacadas, esculpidas à força de paus de pó negro. ■

FAMILIAR

Para Luiz Cunha há a História e a colecção de imagens que fornece; há simbologias claras e desenhos «familiares», há «estilo» e recorrências formais, que atravessam as épocas e as tecnologias. Há uma alma barroca que persiste na dimensão religiosa da arquitectura.

As geometrias são simples e os jogos entre elas elementares: é do seu profundo chamamento que nascem objectos múltiplos, complexos, decorados, «enfiteados».

O seu carácter irónico subverte, ao mesmo tempo que clama e evoca, as linguagens que reúne e faz falar na sua arquitectura que é uma grande composição com muitos dos hinos que a tradição cimentou, estabelecendo um mano-a-mano popular entre azulejos correntes e pátios árabes, reixas de alumínio e frontões de betão, estores e largas vias modernistas, capitéis de ferro forjado e molinhos de vento, tintas coloridas e tapearias cubistas, coberturas de telha e letreiros de lata, estuvas em nichos abertos em claustros sobrecarregados.

É o mais vernacular dos arquitectos contemporâneos, no sentido em que *vernacular* possa significar uma arquitectura autónoma e espelida, enfeitada pelas referências difusas de um património omnipresente. ■

IMPURO

Manuel Vicente trabalha com o extraordinário mas também com o trivial, com o insólito mas também com o vulgar.

Para ele é igualmente importante a História, o presente, o erudito, o vernáculo, o elegante, o banal. O que lhe falta é do todo contrário: ir extraindo novos arranjos, completando omissões, reatando ideias.

O esforço de projectar passa pela utilização do *feito*, pelo interrogar das culturas, pela promiscuidade do corrente. As suas séries de edifícios de habitação e comércio, em Macau, falam dessa teimosia: programas poucoquíssimos estatutantes de habitação especulativa numa cidade eventrada, onde a memória de Portugal perpassa apenas já só num mapa de ruas hoje esquecidas das casas coloniais que as destruíram, são encardados um a um com a mesma final obsessão: ultrapassar o limite estritamente legalista das operações, juntar-lhes, dissimuladamente, cargas potências que uma execução grosseira não possa ignorar. Um fascínio pelas quadrículas, pelas malhas, leva-o a sobrepor geometrias dessas, pressa à inevitabilidade de uma estrutura construtiva, de modo a conquistar os bocados impuros de um discurso lúcido de que os seus edifícios postos lado a lado seriam a chave. Os materiais, as cores, os acrescentos parecem no encontro dos promotores mas (igualmente) baralhados, manuseados. É como se dissesse: «Esta cidade seria bela, não de mármore ou pórticos ou bojadas varandas tropicais, mas se eu a pudesse, toda ou em parte, passar a limpo, retocar; significar o muito que aqui anda solto, desligado, esquecido, ignorado.» ■

EXTRAVAGANTE

Tomás Taveira é um adepto das conquistas formais mais recentes; divalga Michael Graves e James Stirling nas suas aulas, não excoadendo o fascínio que estes dois autores, entre outros, lhe provocam; o Stirling da Biblioteca de História, mas também o Stirling do Museu de Stuttgart numa evolução que caminha de um pós-funcionalismo a um meta-simbolismo também legíveis na sua obra.

São claramente oferecidas as referências nos edifícios que desenha: ai, talvez, a desconcentração que provoca nos seus colegas, um tão grande e aparente «decaimento». Mas Taveira continua o habilitado arquitecto que sempre foi, orquestrador de um tempo *presente* onde os diversos fantasmas do Pós-Modernismo se resolvem, no acóitico e barroco cruzar dos seus diversos esquematismos. São sempre excessivos, mas *fezidos*, os seus edifícios, degraus experimentais de uma sinese que reúne um máximo de valores para a produção de um *vários efeitos*(6). Uma capital esquecida de inventiva, como Lisboa, ressurte-se fazendo confundir o anonimato das produções medloeres com uma atitude pretensamente moral, perante a qual a poluição de formas e chamadas de T.T. aparecesse deslocada e «nova-rica». Mas é, contrariamente, nesse (e por causa desse) pano de fundo, descorado e temerário, da Lisboa de 70 e 80, que a corrente arquitectura de T.T. se torna mais visível e útil, como liame de uma cidade de riquíssimo passado que quisesse a todo o custo recuperar de um hábito de intervenções neutras e anódinas. ■

Álvaro Siza, Agência Bancária em Vila do Conde, 1973-96.

Hestnes Ferreira, Casa de Queijas, Lido e Parque, 1967-72.

Luiz Cunha, Centro Pisco-Geráctico, Parede, 1981/85.

Manuel Vicente, Chamambo, edifício de habitação, Macau, 1979/81.

Tomás Taveira, edifício de escritórios, Av. Dr. Carlos I, Lisboa, 1979/84.

Figuras 23 e 24. Exposição *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, 1986.

2.1. TENDÊNCIA(S) DA ARQUITECTURA PORTUGUESA

um galho especial na genealogia da escola de Lisboa

Em rescaldo de *Depois do Modernismo*, e ainda “cedo para retirar conclusões sobre a prática profissional de uma geração com poucas obras feitas,”⁹¹ *Tendências da Arquitectura Portuguesa* (1986) surge como uma “leitura sugestiva” sobre o panorama consolidado da arquitetura portuguesa. Comissariada por Carlos Duarte, esta mostra manifesta-se como contraposição (e/ou como complemento) a 1983, onde eram as gerações mais novas que assumiam o centro do palco. Procura agora referências “sedimentadas” da cultura arquitetónica portuguesa, que pela sua “acção continuada” são representativas das principais tendências. A escolha recai sobre personagens díspares ideologicamente – Álvaro Siza, Hestnes Ferreira, Luiz Cunha, Manuel Vicente e Tomás Taveira – mas que, como podemos ler no preâmbulo do catálogo, “traduzem exemplarmente os caminhos divergentes do pós-modernismo e do neorracionalismo, da integração contextual e da herança histórica das arquitecturas das várias regiões do País.”⁹²

São propostos *Cinco Ensejos*, – *Depurado*, *Luminoso*, *Familiar*, *Impuro*, *Extravagante* (correspondentes por ordem aos cinco autores apresentados no parágrafo anterior) (figura 24) – cinco possíveis leituras dos respetivos percursos autorais. Fazendo uma aproximação à figura de Manuel Vicente – *Impuro*⁹³ – apercebemo-nos de que a palavra-chave sugerida, pela sua significância, nos desvenda tanto o carácter do personagem: “*Que não tem pudor*”; “*Imoral*”, alguém que não se guia por verdades universais e que retira do quotidiano o maior ensinamento, como descreve Graça Dias, “para ele é igualmente importante a História, o presente, o erudito, o vernáculo, o elegante, o banal. O que lhe fala é do todo construído ir extraíndo novos arranjos, completando omissões, reatando ideias.”⁹⁴ Como, ao mesmo tempo, revela a autenticidade de Macau: “*Que tem impurezas*”; “*Contaminado*”, uma

⁹¹ Carlos Duarte, “Da Revolução de Abril ao Tempo Presente,” *Tendências da Arquitectura Portuguesa: obras de Álvaro Siza, Hestnes Ferreira, Luiz Cunha, Tomás Taveira*, 1987, 25.

⁹² Ou ainda: “Ilustram melhor que ninguém as tendências (...) desde o contextualismo ao pós-modernismo histórico e POP e à reacção neo-racionalista. São, no seu conjunto, autores de forte personalidade, com obras densas e polémicas.”

Carlos Duarte, “Preâmbulo,” *Tendências da Arquitectura Portuguesa: obras de Álvaro Siza, Hestnes Ferreira, Luiz Cunha, Tomás Taveira*, 1987, 7.

⁹³ *Im.pu.ro: Adjectivo*: 1. Que não é puro; 2. Que tem mistura ou elementos estranhos à sua composição; que tem impurezas; 3. Adulterado; 4. Contaminado; infetado; 5. Que não tem pudor; 6. Imoral; desonesto.

impuro in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa, (Porto: Porto Editora, 2003-2018).

⁹⁴ Manuel Graça Dias, “Cinco Ensejos: Impuro,” 29.

realidade que é absolutamente necessária à prática de Manuel Vicente, onde “o esforço de projectar passa pela utilização do *feito*, pelo interrogar das culturas, pela promiscuidade do corrente.”⁹⁵

São possíveis diferentes leituras sobre a forma como esta exposição foi compreendida dentro do panorama arquitetónico português. Por um lado, segundo a abordagem de Jorge Figueira, manifestou-se uma tentativa de “institucionalizar o pós-modernismo como marca (...) Sendo *natural* como conclusão do período que aí está a findar.”⁹⁶ Assume *Tendências* como uma síntese.

Por outro lado, Paulo Varela Gomes, indaga sobre *O Fim da Arquitectura ou Arquitectura Finalmente*, colocando em oposição as duas possibilidades, *conclusão vs. advento*. Esta leitura surge em antecipação a *Tendências da Arquitectura Portuguesa* aquando da exposição *Desenhos de Arquitectura* (1985), patente na galeria Cómicos, onde já se prenunciava a mesma vontade de abreviar o pós-modernismo como tendência dominante⁹⁷, mas, na sua opinião, “a aparente simplicidade do que se pode ver (...) esconde ou apenas faz antever a situação extremamente complexa – o termo exacto seria tumultuosa – da arquitectura contemporânea.”⁹⁸

Em suma retrospectiva, se analisarmos o significado de(a) *Tendência*,⁹⁹ as duas abordagens tornam-se plausíveis. Como primeira hipótese, se *Tendência* for pensada como moda ou estilo dominante, dos personagens escolhidos, apenas se reconhece Álvaro Siza e Tomás Taveira como tal. Na opinião de João Santa-Rita, colaborador, sócio e amigo de Manuel Vicente, Siza torna-se uma referência erudita para um grupo restrito de pessoas a norte,

⁹⁵ Manuel Graça Dias, “Cinco Ensejos: Impuro,” 29.

⁹⁶ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 279.

⁹⁷ “(...) o carácter aparentemente colectivo da exposição (...) parecem querer apontar como uma única ‘tendência’ (catalogada simplismente de post-moderna);” ou ainda: “Os desenhos que estão nos ‘Cómicos’ podem ser ‘arrumados’ debaixo da cómoda etiqueta do ‘post-modernismo’ sem grandes dificuldades. É possível, a seu propósito, falar de coisas como a recusa de um funcionalismo estreito, o prazer da forma, a reivindicação da teatralidade como valor positivo, a recuperação da fruição sensorial da arquitectura, o retomar da história, a arquitectura como jogo, multiplicação de experiências, ‘coisa mental’ da esfera do abstracto e de um certo ‘simbolismo’ das formas, ao mesmo tempo imagem quadro da vida, etc.”

Paulo Varela Gomes, “Mudança: O fim da arquitectura ou arquitectura finalmente,” *Diário de Lisboa*, 20 de maio de 1985, 21.

⁹⁸ Paulo Varela Gomes, “Mudança,” 21.

⁹⁹ *Ten.dên.ci.a: Nome feminino*: 1. Força que imprime determinado movimento ou orientação; 2. *Figurado*: Inclinação, propensão, predisposição, vocação; 3. *Política*: Corrente de opinião; 4. (Moda) Estilo dominante 5. *Psicologia*: Impulso latente da atividade que orienta esta para direções que, uma vez alcançadas, propiciam normalmente prazer.

tendência in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa, (Porto: Porto Editora, 2003-2018).

no contexto da Escola do Porto e Taveira a referência *popular*.¹⁰⁰ Desta perspetiva a exposição adquire um carácter de síntese, conclusivo. Em segunda hipótese, se *Tendência* for pensada como uma orientação ou diretriz, Manuel Vicente será o personagem mais significativo, no sentido em que nenhuma *moda* é reconhecível da sua influência, – em tom divertido Santa-Rita afirma mesmo: “nós conhecemos o Siza e os *Sizazinhos*, o Souto Moura e os *Souto Mourazinhos*, mas não conhecemos o Vicente e os *Vincentinhos!*”¹⁰¹ – é, no entanto, possível identificar um conjunto de métodos e práticas, uma forma singular de compreender a arquitetura. Esta ótica é transversal nas várias entrevistas que realizámos¹⁰² e vai ao encontro de uma convicção apontada por Paulo Varela Gomes, onde afirma que a exposição “não mostrava tendências nenhuma mas cinco autores dos quais só um, Manuel Vicente, era um verdadeiro ‘chefe de escola’.”¹⁰³ Assim sendo, coloca-se a possibilidade de encarar a exposição como um ponto de partida, onde gerações mais novas procuravam ferramentas para uma prática futura. Ferramentas que vão encontrar mais tarde, via Manuel Vicente em Macau.

A propósito deste tema, é o arquiteto Pedro Ravara, colaborador e amigo de Manuel Vicente, que escreve recentemente sobre *Galhos Torcidos e Folhas Manchadas*. Indo de acordo ao que demonstrámos, também Ravara discorda da abordagem da exposição sobre *Cinco Tendências*, afirmando que aquando da exposição “a realidade fosse mais a de duas escolas do que a de cinco tendências.”¹⁰⁴ Opõe, como hipótese, a produção da Escola do Porto, à maior abertura sobre a “diversidade” e “diferença” do Sul, na qual identifica um “galho especial na genealogia da escola de Lisboa.” Este “galho clandestino” da “árvore lisboeta” é a representação figurada da *experiência americana* de Manuel Vicente e Hestnes Ferreira, da qual é possível reconhecer um “rasto de arquitectos”, diria *pequenas ramificações*, que

¹⁰⁰ “O Siza tinha essa influência, sobretudo nas pessoas mais próximas, a norte (...) e o Taveira, digamos, numa versão mais popular. Ele contaminou o país naqueles anos, em que íamos a Faro ou à Amadora e se dizia: ‘Olha aí uma Taveirada!’ Portanto, ele tinha-se revelado uma tendência, não uma tendência culta, erudita, mas a tendência do pequeno construtor, do arquiteto de província, ou seja, das pessoas que estavam menos à volta do círculo fechado dos arquitetos do Porto e de Lisboa.” Entrevista a João Santa-Rita [28.03.2018].

¹⁰¹ Entrevista a João Santa-Rita.

¹⁰² Cf. Entrevistas em Anexo: Manuel Graça Dias; João Santa-Rita; Pedro Ravara; Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes.

¹⁰³ Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 577.

¹⁰⁴ Pedro Belo Ravara, “Galhos Torcidos e Folhas Manchadas,” in *Macau: Reading the Hybrid City: discovering Manuel Vicente* (Macau: DOCOMOMO Macau, 2016), 94.

crescendo formam um ramo denso. Denso pela sua consistente produção arquitetónica, mas também pela sua diversidade, onde, recorrendo à sua génese, se reconhecem “métodos (ou será melhor dizer anti-métodos?) e distanciamentos face a uma institucionalização de uma certa arquitectura nacional.”¹⁰⁵ Conclui ainda apelando à ideia de uma *árvore ilegítima*:

“Isola-os não só relativamente ao resto da árvore do Sul e como tal do Norte, mas também entre si, constituindo assim cada um galhos diferentes e retorcidos que a partir do tronco principal vai construindo uma outra árvore enxertada da primeira.”¹⁰⁶

Tirando partido desta metáfora, esta “árvore enxertada” cresce a partir de uma *raiz* comum, no entanto a forma como se desenvolve é totalmente autónoma e independente entre si, aquilo que também Francisco Teixeira Bastos, colaborador e associado de Manuel Vicente, identifica como uma “tendência de abordagem, de processo.”¹⁰⁷ Podemos, desta forma, refletir sobre *raízes* que se sustentam numa experiência única, com especificidades muito próprias, associada não só à personagem de Manuel Vicente, mas uma localização geográfica sem paralelo na cultura arquitetónica portuguesa: o território macaense. Uma experiência que pela sua singularidade se propõe ser lida a partir de um panorama conjunto. *A Experiência de Macau*.

¹⁰⁵ Pedro Belo Ravara, “Galhos Torcidos,” 94.

¹⁰⁶ Pedro Belo Ravara, “Galhos Torcidos,” 94.

¹⁰⁷ “Eu acho completamente que sim. Eu acho que faz escola e/ou tendência de abordagem, de processo, não tanto de resultado.” Entrevista a Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes [22.03.2018].

2.2. GRUPO DE MACAU, O DEBATE PORTUGUÊS

há que contar com a sua influência como (...) uma das linhas-guia

Aquilo que se propõe como *Experiência de Macau*, pela multiplicidade de pontos de vista com que pode ser alvo de reflexão, tornou-se no seio da comunidade arquitetónica um tema difícil de esgotar, tendo sido esmiuçada ao longo dos últimos anos em vários momentos através de exposições, debates, crónicas e artigos. A sua relevância, influência ou ressonância na cultura arquitetónica portuguesa são algumas das possibilidades de abordagem que têm vindo a ser enquadradas. Diferentes opiniões foram lançadas, onde o consenso nunca foi palavra-chave.

Como já referimos de forma breve, admitimos que este debate começa a ganhar forma, numa primeira fase, através do voluntarismo com que Manuel Vicente decide transportar a sua experiência para o contexto português, divulgando num *exercício de cidade* a produção arquitetónica que vinha desenvolvendo em Macau. Como confere em entrevista à revista *Arquitectura* as suas metas com a exposição passavam objetivamente por trazer a público a sua atividade, desmistificar aquilo que, nas suas palavras, era a opinião comum, - “sou maluco, aproveitei a boleia de Macau (...)”¹⁰⁸ - fortalecer relações ou criar novas e acima de tudo, proporcionar discussão em torno da realidade que enfrentava diariamente, colocar de lado o misticismo que envolvia a última colónia.¹⁰⁹ A propósito deste momento, no mesmo número da revista, Pedro Vieira de Almeida propõe os “eixos” nos quais assentavam a prática de Manuel Vicente em Macau, por um lado a “preocupação e qualidade formal que a arquitetura de Manuel Vicente propõe e é, e no exercício da cidade que o trabalho de Manuel Vicente não é (...)”¹¹⁰, refutando o título da exposição¹¹¹ (*O*

¹⁰⁸ Manuel Vicente, “Entrevista a Manuel Vicente,” 44.

¹⁰⁹ Objetivo 1: (com ar provocador e agressivo) “(...) gostaria, não que as autoridades ficassem convencidas da excelência da minha produção arquitetónica, mas que dissessem assim: ‘Você tem trabalhado! (...) Dá-me efectivamente um espaço público.’; Objetivo 2: “Portanto, eu gostava de vez em quando que essas pessoas (relações que se estabelecem à volta da profissão) soubessem o que eu estou a fazer para que essa relação se reforçasse.”; Objetivo 3: “Poder falar com as pessoas, muito primeiramente com os meus amigos, e depois com aqueles que tenham alguma curiosidade por mim, e que não sendo meus amigos, eventualmente possam ficar a sê-lo ou decididamente deixar de o ser. Tal como os estrangeiros, os portugueses também (...) é permitir que a minha relação com as pessoas de quem gosto, seja, não de recordações, mas de realidades.” Pedro Vieira de Almeida, “... Coisas muito indecentes e contrárias aos preceitos dos bons arquitectos,” *Arquitectura*, nº 136, fevereiro 1980, 51.

¹¹⁰ Pedro Vieira de Almeida, “... Coisas muito indecentes e contrárias aos preceitos dos bons arquitectos,” 51.

¹¹¹ “Exercício da cidade, era o que justamente a exposição não era. (...) Para que de um exercício da cidade se tratasse, teriam ali de estar presentes não só as preocupações linguísticas privadas de Manuel Vicente, mas também toda a realidade criticamente entendida de um organismo urbano preexistente.”

Pedro Vieira de Almeida, “... Coisas muito indecentes,” 51.

uma história do futuro

por PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA

Argumento de uma leitura crítica da evolução da arquitectura moderna em Portugal, deve cobrir com igual critério todo o seu percurso, procurando testar-se nas algo contraditórias décadas de 1960, 70 e 80, que rematam e conferem a consistência possível ao modelo interpretativo em que se apoia na leitura das décadas anteriores.



ALVARO SIZA VIEIRA. ESBOÇOS PARA O BARRIO DE SÃO VITÓR (PORTO) 1934-77

Uma leitura que se pretenda criticamente coerente da evolução da arquitectura moderna em Portugal, deve cobrir com igual critério todo o seu percurso, procurando testar-se nas algo contraditórias décadas de 1960, 70 e 80, que rematam e conferem a consistência possível ao modelo interpretativo em que se apoia na leitura das décadas anteriores.

Particularmente, defendendo que o período em estudo se inicia precisamente em 1900, será curioso conduzir a análise até ao fim do século, através de uma arduada aventura de uma previsão criticamente verosímil, que embora não ambicione desenhar todo o cenário futuro, se proporia, de qualquer modo, detectar-lhe alguns dos seus prováveis factores de enquadramento.

Não sendo aqui o local para desenvolver o tratamento das décadas passadas, é entretanto possível registar qual o esquema crítico de uma previsão que reflita os anos 90, previsão que pelo facto de o ser apenas fará sentido se precisamente agora enunciada.

Essa pequena história do futuro, que anote como apenas circunstanciais os mesmo assintomáticos sintomas de coexistência profissional em alguns sectores da «velha guarda» — sintomas que, entretanto, há que reconhecer, têm vindo a agravar-se progressivamente —, pode partir de um quadro geral em que em primeiro lugar se pondere o reconhecimento da inconsciência do chamado pós-modernismo português, marcadamente lisboeta, teoricamente mal equacionado, criticamente incerto, autocontraditório, sintacticamente menor, muito embora dispondo de apoios administrativos de vários matizes e níveis culturais (e que a seu modo são bem reveladores) em que, em segundo lugar, se reconheça a evidente qualidade neste momento dominante da chamada Escola do Porto, embora esta também com alguns riscos de entrar num processo de auto-critica e esgotamento que a médio prazo poderá constituir um vector acedemzante, e finalmente, e em terceiro lugar, se pondere um factor ainda pouco enquadrado no seu significado potencial, que é o do previsível regresso do grupo de Macau, envolvendo nesta designação aquele conjunto de arquitectos que mais ou menos se situam em

cidade tradicional, através de uma prática comercial de desapego pelo facto histórico e da sistemática transgressão assumida como valor arquitectónico em si, sem uma tentativa de enquadramento do que pode e deve significar essa transgressão, como conceito operativo na cultura arquitectónica de hoje.

Do grupo de Macau, há que sublinhar prioritariamente o papel de Manuel Vicente que sendo certamente o nome mais sólido a nível local, talvez hoje surja, simultaneamente, de entre os arquitectos portugueses, como um dos mais amadurecidamente criativos, que praticando — como era forçoso — uma arquitectura totalmente diferente da deliberada transparência da arquitectura de Siza, com ele pode ombrear na vivacidade do desenho, na exploração de uma linguagem própria, na capacidade poética.

Manuel Vicente será, do grupo de arquitectos residentes, aquele que melhor terá absorvido a experiência de Macau e por isso um dos que melhor poderá dela dar testemunho, na formulação de novos horizontes para a arquitectura portuguesa.

Na sua obra, na mais conseguida, está presente não só uma «prática luxuosa do prazer» que ele próprio refere acerca da sociedade macaense, a propósito da monografia do séc. XVIII «O Muhi», mas uma descomplicada prática *prazenteira* do luxo, luxo culturalmente entendido, como importa, onde a suculência da cor e dos materiais, no polo oposto de uma intenção kitsch ou de um superficial e colorido pós-modernismo, joga papel definitivo na configuração do espaço.

Num quadro global previsível em que a escola do Porto se fragiliza lenta e progressivamente e o movimento pós-modernista se assume na sua definitiva vocação de um consumo meramente suburbano, a intervenção aglutinadora e vivificante da experiência macaense pode — deve — constituir um desafio à imaginação e à capacidade de estruturação técnica e elaboração crítica, para a nossa comum vida arquitectónica.

Talvez que através dessa reelaboração se venha entre outras coisas a repensar, num quadro totalmente renovado e actual, o sentido de uma tradição espacial venenosa, hoje quase perdida, ou a desenvolver o entendimento dos materiais e a dimensão do seu universo expressivo, no empilhamento de uma linguagem que deliberadamente os reinvente, ou a redescobrir o sentido poético da citação de um ressumido azulajar integrado numa verdadeira cultura da cor.

Fique claro que não pretendo com isto afirmar que no torna-viagem da arquitectura de Macau se perfilou o futuro da arquitectura portuguesa na década que se inicia, mas sim que há que contar com a sua influência como um dos parâmetros, uma das linhas-guia, e das mais brilhantes, do caldeio de cultura em que se envolverá até ao ano 2000, e talvez depois, a arquitectura portuguesa.

MANUEL VICENTE. ANUÁRIO HISTÓRICO DE MACAU 1993

¹ É uma de muitas que tem vindo a ser, a todo o tempo, corrigida, e assim como muitas outras não foram elaboradas com qualquer sentido crítico nos limites de desenvolvimento da arquitectura portuguesa de hoje.



Figura 26. Colóquio Artes 89, “Uma História do Futuro”, junho de 1991.

Exercício da Cidade) e reforçando o “assumido formalismo” de “arquitecturas-objecto”, com “qualidade inegável de desenho que diz da grande qualidade da sua arquitectura.”¹¹² Este confronto só seria possível em Macau, e é exatamente o que Manuel Vicente procura, “um contexto complacente onde precisamente se possa desvincular da cidade, onde o efectivo exercício da cidade se possa, sem escândalo maior, reduzir ao mínimo.”¹¹³ Apesar de não o ser explicitamente, a exposição é também um momento de provocação, ou como refere Vieira de Almeida, Manuel Vicente “põe o dedo na ferida,”¹¹⁴ apresentando argumentos efetivamente construídos para um debate que se vinha desenrolando em Portugal: o papel social, cultural e político do arquiteto *versus* o valor formal, estético e lúdico da arquitetura.

Após a invalidação de um pressuposto *estrelato* reclamado por Manuel Vicente, conotado nesse período pela opinião pública como arquitecto capitalista,¹¹⁵ acaba por surgir como uma das cinco *Tendências*. Pela sua singularidade, esta mostra assume relevância para o debate e concretização da *Experiência de Macau*. É novamente Pedro Vieira de Almeida que, em retrospectiva, “através de uma arriscada aventura de uma previsão criticamente verosímil”¹¹⁶ escreve em 1991 sobre *Uma História do Futuro*, onde paralelamente aos dois polos que balizavam a cultura arquetónica portuguesa – “o pós-modernismo português, marcadamente lisboeta”¹¹⁷ e a “chamada Escola do Porto”¹¹⁸ – pondera o “previsível regresso do Grupo de Macau.”¹¹⁹ Confere ainda:

¹¹² Pedro Vieira de Almeida, “... Coisas muito indecentes,” 51.

¹¹³ Pedro Vieira de Almeida, “... Coisas muito indecentes,” 51.

¹¹⁴ “Manuel Vicente conhece melhor que ninguém que para fazer aquela arquitectura que pretende só um meio altamente especulativo como Macau. Mas Manuel Vicente está lá e diz porquê, e essa é uma das suas desarmantes sinceridades. Claro que também ao fazer a sua escolha Manuel Vicente põe duplamente o dedo na ferida em relação a todos nós os que ficamos, e ele sabe-o: que arquitectura vamos afinal fazendo, que empenhamento estamos afinal assumindo.”

Pedro Vieira de Almeida, “... Coisas muito indecentes,” 51.

¹¹⁵ Primeira pergunta da entrevista realizada por Carlos Duarte e José Manuel Fernandes na revista *Arquitectura* nº136: “Não será surpresa para ti se te disser que muita gente te considera típico arquitecto na profissão liberal, um pouco romântico, muito individualista, exercendo a profissão numa área entre a grande empresa de serviços e a actividade na função pública?” Carlos Duarte e José Manuel Fernandes, “Entrevista a Manuel Vicente,” *Arquitectura*, nº 136, fevereiro 1980, 36.

¹¹⁶ Pedro Vieira de Almeida, “Uma História do Futuro,” *Colóquio Artes*, nº89, junho 1991, 14.

¹¹⁷ “Teoricamente mal equacionado, criticamente incerto, autocontraditório, sintacticamente menor (...) tenho defendido que em arquitectura (...) o declarado conflito pós-modernismo/modernismo é precário, fictício (...) afirmando eu que no pós-modernismo apenas se confirmaram os mesmos parâmetros que enquadraram todo o modernismo como atitude, desde a sua formulação romântica, até hoje.”

Pedro Vieira de Almeida, “Uma História do Futuro,” 14-15.

¹¹⁸ “(...) embora ela também com alguns riscos de entrar num processo de autocitação e esgotamento que a médio prazo poderá constituir um vector academizante.”

Pedro Vieira de Almeida, “Uma História do Futuro,” 14.

¹¹⁹ Pedro Vieira de Almeida, “Uma História do Futuro,” 14.

“Num quadro global previsível em que a escola do porto se fragiliza lenta e progressivamente e o movimento pós-modernista se assume na sua definitiva vocação de um consumo meramente suburbano, a intervenção aglutinadora e vivificante da experiência macaense pode – deve – constituir um desafio à imaginação e à capacidade de estruturação teórica e elaboração crítica, para a nossa comum vida arquitectónica.”¹²⁰

*Grupo de Macau*¹²¹ é uma designação que se refere ao conjunto de pessoas que por afinidade, curiosidade ou sentido de oportunidade decidem embarcar numa viagem para este território, onde o cruzamento com a figura de Manuel Vicente, pioneiro nesta experiência, é inevitável. É antecipado como um dos “arquitectos portugueses (...) mais amadurecidamente criativos (...) que melhor terá absorvido a experiência de Macau e por isso um dos que melhor poderá dela dar testemunho, na formulação de horizontes para a arquitectura portuguesa.”¹²² Em tom de profecia, Pedro Vieira de Almeida conclui que esta experiência dever ser tomada em conta como parte integrante de um período particular da cultura arquitectónica portuguesa, até então “pouco enquadrada”: “há que contar com a sua influência como um dos parâmetros, uma das linhas-guia, e das mais brilhantes, do caldo de cultura em que se envolverá até ao ano de 2000, e talvez depois, a arquitectura portuguesa.”¹²³

Mais tarde, ainda com o propósito de *Continuar Macau*, Jorge Figueira propõe um quadro de uma *Outra Tradição*, uma tradição que encontra referências na experiência de Macau por via de Manuel Vicente. Tal como esclarece: referimo-nos a uma “‘recriação’, no nosso tempo, da confluência vibrante de temas e expressão urgente dessas experiências.”¹²⁴ ou “uma arquitectura portuguesa contemporânea (...) que tem a vocação da ‘diáspora’ portuguesa (repercutindo lugares onde as linguagens eruditas foram apropriadas e retiradas do seu contexto original).”¹²⁵ Esta *outra tradição* não se refere a um exótico colonial, mas sim a uma sedimentação de sucessivas aculturações.

¹²⁰ Pedro Vieira de Almeida, “Uma História do Futuro,” 18.

¹²¹ “Grupo de Macau é uma designação deliberadamente forçada, estabelecendo um campo de afinidades que em parte é fictício. Profissionalmente muito diversificado, constituído por gente que em sucessivas épocas foi chegando ao território, com também diversificadas motivações e diferentes capacidades de entendimento do meio (...)”

Pedro Vieira de Almeida, “Uma História do Futuro,” 17.

¹²² Pedro Vieira de Almeida, “Uma História do Futuro,” 18.

¹²³ Pedro Vieira de Almeida, “Uma História do Futuro,” 18.

¹²⁴ Jorge Figueira, “Outra tradição,” in *A Noite em Arquitectura* (Lisboa: Relógio d’Água, 2007), 34-37.

¹²⁵ Jorge Figueira, “Outra tradição,” 34-37.



MANUEL VICENTE

15 EDIFÍCIOS
NA ROTA DO ORIENTE
SEMINÁRIO

AUDITÓRIO 8203
14-04-2010
ISCTE-IUL EDIFÍCIO 2
LANÇAMENTO DO LIVRO

TRABALHAR COM MANUEL VICENTE
10H00-13H00

ANTÓNIO MARQUES NIGUEL
DIBBO BURWAY
FRANSISCO TEIXEIRA BASTOS
MADALENA MENEZES
PEDRO RAVARA
SERGIO SPENCER

MODERADOR
JÓÃO AFONSO

MANUEL VICENTE
E O PÓS-MODERNISMO EM PORTUGAL
14H30-17H30

MANUEL VICENTE
JÓÃO SANTA-RITA
JORGE FIGUEIRA
MANUEL BRAGA DIAS

MODERADOR
PAULO TORMENTA PINTO

INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO
18H00

CIAAM

Figura 27. Fotografia da Exposição *Manuel Vicente: 15 Edifícios na Rota do Oriente*.
Figura 28. Cartaz do Seminário *Manuel Vicente: 15 Edifícios na Rota do Oriente*, abril 2010.

O debate tinha sido assim constituído, mas nunca verdadeiramente problematizado de forma objetiva, até que, em 2011, com o programa *Manuel Vicente: Trama e Emoção* coordenado por João Afonso, se elabora um conjunto de iniciativas de divulgação que colocaram em retrospectiva os últimos cinquenta anos do seu trabalho (1961-2011), questionando-se naturalmente as relações arquitetónicas entre Macau e Portugal.

Num primeiro momento, foi feita a apresentação de um evento coordenado por Ana Vaz Milheiro, decorrido entre 2009 e 2010, denominado *15 Edifícios na Rota do Oriente*, onde era proposta uma análise de quinze projetos de Manuel Vicente procurando uma possível confrontação com a arquitetura portuguesa da segunda metade do século XX, como refere a própria: “a importância do conjunto da sua obra, projectada e construída, na formação de uma cultura pós-moderna em Portugal, influenciando uma geração mais nova, nascida durante a década de 50, era suficientemente forte (...)”¹²⁶ Em complemento a este estudo foi elaborado um seminário onde, pela primeira vez em grupo, se conta com a presença de personagens que fizeram parte desta geração que viveu intensamente Macau, e profundamente Manuel Vicente.¹²⁷ Discutiram-se os temas, *Trabalhar com Manuel Vicente e Manuel Vicente e o Pós-Modernismo em Portugal*.

Em continuidade com a discussão, num segundo momento, é lançado, em 2011 na Fundação do Oriente, o debate *Grupo de Macau, caminhos na arquitectura portuguesa*, uma apropriação da apelação promovida por Pedro Vieira de Almeida em 1991. Vinte anos depois, com distanciamento suficiente, começam a denotar-se diferentes pontos de vista face ao tema. É debatida a experiência vivida em Macau onde se coloca em hipótese a existência de uma *escola*, uma *provocação* face ao paradigma português. Ana Vaz Milheiro manifestou-se em continuidade com a ideia anteriormente lançada, “(...) não hesita em afirmar que sim, que Manuel Vicente é o decano e fundador dessa escola a que se deu o epíteto de ‘Grupo de Macau.’”¹²⁸ Reforça ainda essa ideia no catálogo:

¹²⁶ Ana Vaz Milheiro, “Na pele do arquitecto,” 30.

¹²⁷ Como podemos observar pelo cartaz do programa do seminário: António Marques Miguel (em Lisboa); Diogo Burnay, Francisco Teixeira Bastos, Madalena Cardoso Menezes, Pedro Ravara, Sérgio Spencer, João Santa-Rita e Manuel Graça Dias (em Macau) (figura 28).

¹²⁸ Ana Vaz Milheiro *apud* Hugo Torres, “Se há arquitectura moderna, a mim se deve,” *Ponto Final*, 18 julho 2011.



Figura 29. Cartaz do Programa *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, 2011.

Figura 30. Fotografia do arquiteto Manuel Vicente na Exposição *Manuel Vicente: Trama e Emoção*.

“Com a sua obra macaense, Manuel Vicente incentivou a entrada da arquitectura portuguesa construída no mundo numa cultura globalizada e do tempo. Uma arquitectura sem traços exóticos ou identificativos de uma localidade superficial; saudavelmente não antropológica ou pitoresca; mas culta e erudita.”¹²⁹

Manuel Graça Dias, também presente, afirma que é necessário pensar Manuel Vicente como “uma personalidade muito forte, que marcou um tempo, mas que hoje não tem continuidade – e assim deixar cair a ideia de escola.”¹³⁰ Com esta afirmação, a aceção de *escola* é também colocada em causa e esmiuçada, mais tarde, num dos seus textos críticos, – *Três Discursos* – onde é compreendida como uma imitação formal, criticando a ideia de que *escola* é banalmente confundida com *forma*. De Manuel Vicente, reitera a ideia de que “cada arquitecto deveria aprender do real verdadeiro,”¹³¹ que seria o mesmo que dizer a aprender da *forma modo* em oposto à *forma resultado*¹³². Por último, é Jorge Figueira que, numa perspectiva crítica, compatibiliza as duas asserções concluindo que “o ‘Grupo de Macau’ será uma conclusão historiográfica do que aconteceu nos anos 1960, 1970 e 1980, enquanto Manuel Vicente lá esteve. (...) É uma aventura que não tem paralelo na arquitectura portuguesa da época.”¹³³

Desta panóplia de opiniões é importante fazer uma síntese dos conceitos lançados e esclarecer a sua conotação. *Grupo de Macau*, inicialmente profetizado como uma terceira-*via* para a cultura arquetónica portuguesa, evolui num sentido restrito, circunscreve-se temporalmente e geograficamente ao período em que Manuel Vicente ocupa o território macaense, perdendo a extensão de *grupo* no pós-viagem. Podemos, assim, reforçar a ideia de uma *Experiência de Macau*. Entendido como um período de aquisição de conhecimentos que adquire dimensão e significado por se localizar periférico ao debate arquetónico português. Fará, no entanto, sentido associarmos o conceito de *escola* (conjunto de

¹²⁹ Ana Vaz Milheiro, “Na pele do arquitecto,” 30.

¹³⁰ Manuel Graça Dias *apud* Hugo Torres, “Se há arquitectura moderna, a mim se deve,” *Ponto Final*, 18 julho 2011.

¹³¹ Manuel Graça Dias, “Trama e Emoção - Três Discursos,” *ArteCapital*, 1 novembro 2011.

¹³² “A maior parte dos arquitectos rouba dos arquitectos mais carismáticos, a *forma*. Por cansaço, preguiça, ignorância, embrutecimento ou sincera admiração, alguns julgam admirar a *forma*; mas a *forma resultado*, que não a *forma modo*. A *forma modo* é o modo como se chegou à *forma resultado*. Talvez não o modo, mas o raciocínio: o conjunto sintético de querer e caminhos resultantes das queixas, dos pedidos, dos desejos. E o problema sai encaminhado (a sua solução); e são esses caminhos – ao tornarem-se possíveis, no decorrer do trabalho –, que contornam a outra *forma* (a *forma forma*), justificando-a.”

Manuel Graça Dias, “Trama e Emoção - Três Discursos”.

¹³³ Jorge Figueira *apud* Hugo Torres, “Se há arquitectura moderna, a mim se deve,” *Ponto Final*, 18 julho 2011.

experiências que contribuem para o amadurecimento da personalidade e/ou que desenvolvem os conhecimentos práticos de determinado indivíduo¹³⁴) ao de *experiência* (conhecimento obtido pela prática de uma actividade ou pela vivência¹³⁵)?

¹³⁴ *escola* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa, (Porto: Porto Editora, 2003-2018).

¹³⁵ *experiência* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa, (Porto: Porto Editora, 2003-2018).



Figura 31. Retratos de Manuel Vicente [Arquivo Manuel Vicente].

2.3. MANUEL VICENTE, UMA PRÁTICA ABERTAMENTE PÓS-MODERNA

uma vontade de forma, uma vontade de significação, uma vontade de composição

Manuel Vicente é um personagem complexo, híbrido, tal como a sua arquitetura “sempre controversa e mal-amada, não era um ‘plano de fundo’ para a vida acontecer, mas uma ‘figura’, uma trama na qual somos convidados a participar.”¹³⁶ Trama que se desenvolve maioritariamente entre Portugal e Macau, mas que tem a América na sua génese.¹³⁷ A leitura sobre a sua forma de encarar a disciplina da arquitetura não pode ser feita sem um entendimento plural e total das experiências que vai construindo nestes territórios. Tal como especifica Jorge Figueira: “de Portugal traz a disciplina da arquitectura, o sentido de missão da cultura moderna; na América descobre a abordagem *camp* da *Pop Art*; e em Macau, reconhece um território denso, expectante, híbrido por definição.”¹³⁸

Da América de Andy Warhol e de *Las Vegas* de Robert Venturi e Denise Scott Brown adquire o fascínio pelo *ordinário*, o *popular*. O processo criativo passava sempre por uma validação do contexto, do real, – que em Macau se mostrava denso, complexo e caótico – e a sua conseqüente transformação em algo *sublime*, aquilo que tem a capacidade de *emocionar*. A obra de Manuel Vicente encontra no trivial o pretexto para desenhar, ou para ser mais preciso, para geometrizar, interpretar e reinventar espaços concretos em imagens delirantes ou narrativas arquitetónicas naturais do seu imaginário:

“Manuel Vicente acreditava que o ‘caos’ era uma ordem ainda não compreendida, significada, revelada, e que cada oportunidade de construir nesse ‘caos’, deveria poder saber contribuir, sobretudo, para a sua clarificação, no pretexto de se afirmar.”¹³⁹

Usa a grelha de base quadrangular como mecanismo operador desta transformação, delineando uma fundação (ou fundamento) que confere aos projetos uma capacidade

¹³⁶ “(...) his architecture, always controversial and unloved, was not a ‘background’ for life to happen, but a ‘figure’, a plot in which we are invited to participate.”

Jorge Figueira, “Pop goes Asia!”, 14.

¹³⁷ “American pop culture gave him a theoretical and practical device to cross the distance between Portuguese architecture, China, Macau, and what was happening in the world in the 1960s, 1970s and the 1980s.”

Jorge Figueira, “Pop goes Asia!”, 15.

¹³⁸ “From Portugal he brings the discipline of architecture, the sense of mission of the modern culture; from America he discovers the camp approach of pop art; and in Macau, he acknowledges a dense territory, expectante, hybrid by definition.”

Jorge Figueira, “Pop goes Asia!”, 15.

¹³⁹ Manuel Graça Dias, “A Arquitectura como presente para os outros,” in *Macau: Reading the Hybrid City: discovering Manuel Vicente* (Macau: DOCOMOMO Macau, 2016), 90.

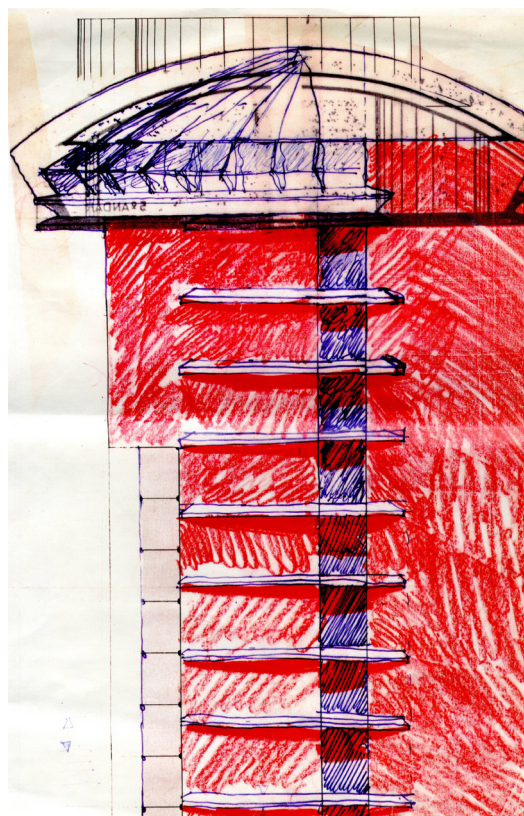


Figura 32. Fotografia do painel do projeto “Development of Glory of China” [Arquivo Manuel Vicente].
Figura 33. Esquisso do alçado lateral do World Trade Center [Arquivo Manuel Vicente].

de sobreviver às sucessivas apropriações do tempo e dos habitantes, tornando-os, nesse sentido, fragmentos de cidade intemporais.¹⁴⁰ Como confere Ana Vaz Milheiro é “o arquitecto que medeia o mundo entre a forma idealizada, consubstanciada no desenho ‘rigoroso’, e a brutalidade inspiradora do real.”¹⁴¹ Quando a grelha deixa de ser a regra ordenadora, contamina o projeto e adquire uma dimensão mais cinematográfica, excessiva, saturada e visual: “a grelha é usada como um vírus em propagação, uma híper-geometria que paradoxalmente elimina qualquer lógica geométrica e cria um espaço saturado.”¹⁴²

O desenho ganha equitativamente uma dimensão pictórica comunicativa, a abordagem pop assume uma expressividade patente na imagem do edifício, na maneira como se reproduz em artificios como o *lettering* das fachadas ou no uso da cor como elemento unificador de uma exacerbada geometrização da forma (figuras 32 e 33). Este impetuoso grafismo é também prática recorrente no processo, no método e no ato de criar.

Manuel Vicente, sintetizando, nas palavras de Jorge Figueira, “desenvolve um discurso e uma prática abertamente pós-modernistas, de génese *venturiana* mas aclimatado e personalizado. (...) evolui no sentido de uma abordagem pós-modernista, a tempo inteiro: no método – a *colagem*, a *réplica*, a *ampliação*; nos efeitos – o uso do *lettering*, da cor e de uma saturação da geometria; e nos objectivos – um espaço denso, labiríntico, electrizado.”¹⁴³

A sua arquitetura é, na sua totalidade, definida por uma duplicidade de pontos de vista, o de quem vive e o de quem vê. O espaço interno é desenhado e modelado ao serviço de quem vive, onde “o habitar é o objectivo máximo da arquitectura”¹⁴⁴, ele próprio afirma que mais do que utilitário, tem de ser confortável¹⁴⁵, tem de se permitir a uma progressiva mutação e adaptação, “em Manuel Vicente, a Arquitectura, mais do que encarada como

¹⁴⁰ “Maybe the presence of Kahn is to be felt in the recurrent use of geometrical grids, square-based. These are not *tracés régulateurs* or primordial constructions but tools meant to resist the predictable ruins of the buildings.”

Jorge Figueira, “Pop goes Asia!,” *Macau: Reading the Hybrid City: discovering Manuel Vicente*, 16.

¹⁴¹ Ana Vaz Milheiro, “... viragem a Sul,” 3.

¹⁴² “In fact, the hyperbolic use of these grids produces the opposite effect: in this building, the grid is used as a propagating vírus, a hyper-geometry which paradoxically erases any geometrical logic and creates a saturated space.”

Jorge Figueira, “Pop goes Asia!,” 16.

¹⁴³ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 237.

¹⁴⁴ Manuel Vicente, “A liberdade nunca me fez qualquer falta,” *Jornal Arquitectos: Ser Independente*, nº240, julho/setembro, 2010, 44.

¹⁴⁵ “Não tem a ver com o habitar doméstico, com o aspecto de ‘ser prático’ ou ‘não ser prático’, mas com o ser confortável.” Manuel Vicente, “A liberdade,” 44.

‘presente para o futuro’ foi, isso sim, sempre encarada como presente para as pessoas a quem era destinada.”¹⁴⁶ A expressividade é, por complemento, a forma de dialogar com a cidade, “como mundo de todos,”¹⁴⁷ o edifício ganha uma identidade própria, uma dimensão pública contaminante, capaz de se dialogar com quem vê e, no limite, de perturbar:

“Uma das qualidades essenciais da arquitectura é a sua *praticabilidade*, a arquitectura deve ser um conjunto de espaços praticáveis, habitáveis e confortáveis e que, no fim de tudo, dêem prazer, que transmitam o esplendor, que sejam capazes de emocionar.”¹⁴⁸

Essa paixão pela urbanidade, era várias vezes reiterada quando se referia ao *campo* como “um sítio onde paro para mijar, quando viajo de carro entre duas cidades.”¹⁴⁹ A ruralidade não lhe interessava, não tinha a densidade necessária para satisfazer um léxico de referências complexo, referências que podiam ser tudo, desde “acumulações”¹⁵⁰ insignificantes e banais a arquiteturas repletas de significado. No fundo, a única premissa era a intencionalidade, “uma vontade de forma, a uma vontade de significação, a uma vontade de composição!”¹⁵¹

“Produziu uma arquitectura carregada, relacionada, uma arquitectura a olhar para os lados, para cima, para a frente, para o que já existia; para o que, aceitando, tentava depois melhorar, completar, significar. Se tudo lhe podia servir de pretexto para iniciar uma nova reflexão, tudo nele era total e complexo e a sua Arquitectura aí está para o mostrar.”¹⁵²

Com base na ideia construída anteriormente, em que tomamos a *Experiência de Macau* como um momento circunscrito geograficamente, isolado e autónomo ao contexto português, propomos agora, a problematização dessa experiência partilhada por várias gerações, onde Macau, pela visão de Manuel Vicente, o Arquitecto, o Homem e o Mestre, surge como um lugar de possibilidades, de crescimento e de aprendizagens.

¹⁴⁶ Manuel Graça Dias, “A Arquitectura como presente,” 90.

¹⁴⁷ Manuel Graça Dias, “A Arquitectura como presente,” 90.

¹⁴⁸ Manuel Vicente, Conferência do Arq. Manuel Vicente no ISCTE-IUL a 16 de dezembro de 2009. Vídeo 5/18. [Registo vídeo, min 3:00].

¹⁴⁹ Manuel Vicente, “O ‘Campo’ é o Sítio onde Páro para Mijar quando Viajo entre duas Cidades,” *Jornal Arquitectos: A Cidade e as Serras*, nº195, março/abril 2000, 62.

¹⁵⁰ “A urbanidade para mim é muito... (...) a densidade nunca é excessiva! Eu acho que a cidade é feita de *acumulação*! De acontecimentos: dos caixotes do lixo, do lixo, dos candeeiros, dos carros, das marquises, dos toldos, dos acrescentos, das emendas, dos andares sobrepostos (...) de tudo o que se queira!”

Manuel Vicente, “O ‘Campo’ é o Sítio onde Páro para Mijar,” 63.

¹⁵¹ “Depois diria que para *mim* não existe a nostalgia do *espaço*, nem do *ar livre*, nem das vistas largas! Não me interessa uma ‘vista’ que não seja uma *vista construída*, construída com arquitectura; não me interessa uma ‘vista’ que não seja intencional, que não corresponda a uma vontade de forma, a uma vontade de significação, a uma vontade de composição!”

Manuel Vicente, “O ‘Campo’ é o Sítio onde Páro para Mijar,” 63.

¹⁵² Manuel Graça Dias, “A Arquitectura como presente,” 91.

CAPÍTULO III.
MACAU: UMA EXPERIÊNCIA PARA A PÓS-MODERNIDADE



Figura 34. Panorâmica representativa da densidade de Macau, hoje [Fotografia do Autor].

3.1. A EXPERIÊNCIA DE MACAU

“E mais nos apeteceeria falar em desembarque: Macau é um lugar onde se toca a terra, terra onde a História toma raízes e se reproduz, numa formalização rica de várias informações. (...) Lugar de mutação e trans-figurações permanentes, Macau. Lugar de ausência na insensatez das presenças, lugar de presença na ambiguidade das ausências – lugar supremo e liberto do imaginário.”¹⁵³

3.1.1. UMA VIAGEM COM FUTURO

se o futuro é excêntrico por definição, Macau é futurante

Na última metade do século XX, apesar da proximidade ao território português pelo seu estatuto colonial, Macau é um lugar impenetrável, longínquo, um enigma para jovens arquitetos que procuravam sedimentar conhecimentos vagos e exercícios académicos desligados de qualquer realidade necessária à prática da arquitetura. Verdade que até aos dias de hoje se mantém válida. A vontade de conhecer o Oriente é uma prática corrente em arquitetura, e apesar do descontrolado acesso à informação num mundo globalizado, quando decidimos realizar esta viagem, sentimos que estamos a enfrentar o desconhecido.

“Macau é um sítio do futuro. Se o futuro é o excêntrico por definição, Macau é futurante: um vazio de 500 anos, intensamente preenchido. Um território ‘orgânico’ e receptivo; um lugar de desembarque.”¹⁵⁴

Com o final do PREC, Portugal atravessava uma total paralisação na construção, em oposição, Macau, com a morte de Mao Tse Tung e o fim do maoísmo na República Popular da China, preconizava uma estabilização social e um desenvolvimento económico. Esta realidade leva a que Macau seja uma opção. Recorrendo a um paralelismo com um episódio da cultura arquitetónica, em 1910/1911, Le Corbusier procura na *Viagem ao Oriente* a “cultura ainda não contaminada”¹⁵⁵ pelas sucessivas industrializações da arquitetura ocidental, onde

¹⁵³ José Pedro Vicente, “Decurso de um objectivo no percurso de um objecto,” in *Macau Glória: A Glória do Vulgar* (Macau: Tip. Welfare, 1991), 13.

¹⁵⁴ Jorge Figueira, “Continuar Macau,” 65.

¹⁵⁵ “Le Corbusier faz o Grand Tour em busca de uma cultura ainda não contaminada pelos desvios produtivos do mundo industrializado, sobretudo daqueles que se referem à produção em série de bens ‘mascarados’ de artesanía ou construções eclécticas de expressões culturais e arquitectónicas outrora genuínas.”

José Gonçalves, “Motivação e consequência da viagem na arquitectura de Le Corbusier: viagem ao oriente e América latina,” *Cadernos PROARQ*, 18 julho 2012, 203.

a pureza e o genuíno são essenciais para a definição de um *Esprit Nouveau*, assim como, anos mais tarde, em 1976, Manuel Vicente procura, também no Oriente, o seu próprio *recomeço*, um distanciamento face à institucionalização da arquitetura portuguesa, um lugar de refúgio e introspeção¹⁵⁶ (aquilo que encontra traduzir-se-á de forma diferente). O território macaense torna-se num lugar disponível à prática de uma imaginação sem limites, onde havia espaço para a *ironia* e espetáculo podia ser palco principal, premissas que faziam, agora, parte do seu léxico. Na sua segunda permanência em Macau “evolui da ‘terceira via’ (...) para um experimentalismo que se pode considerar sem reservas no quadro de uma linguagem pós-modernista.”¹⁵⁷ A viagem a Macau passou de uma reflexão pessoal momentânea a uma estadia definitiva.

Manuel Vicente fica conhecido em Portugal como o *Arquitecto de Macau* e torna-se figura charneira para diferentes personagens que por múltiplas razões também embarcaram nesta viagem. É da natureza do ser português, em grande parte pela história com que nos identificamos (a exploração marítima e expansão portuguesa), a vontade de enfrentar o desconhecido, sendo essa a principal razão que consegue unir no mesmo plano, a viagem de Manuel Vicente, as das gerações seguintes ou mesmo as mais recentes como a que nós realizámos.

Manuel Graça Dias é um dos primeiros *aprendizes do Oriente*. Conhece Manuel Vicente na sua breve passagem pela ESBAL, da qual resulta uma forte amizade entre o arquiteto e o *Grupo de São Bento*. Cultivaram uma relação de proximidade que levou Graça Dias, em janeiro de 1978, a querer conhecer a sua prática profissional: “estava de novo decididíssimo a ser arquitecto, a fazer arquitectura, a entregar-me à arquitectura, a aprender os segredos do ofício, precisava de continuar a tê-lo (Manuel Vicente) como professor.”¹⁵⁸ Lança-lhe esse repto e acaba por ir para Macau no final do curso. A viagem acontece pela primeira vez com o intuito de ajudar numa “experiência-piloto”, um levantamento do património

¹⁵⁶ “E então Macau apareceu como esse lugar procurado. (...) Macau, para mim foi isso: a distância e a reflexão.” Manuel Vicente, “Entrevista a Manuel Vicente,” 41.

¹⁵⁷ Jorge Figueira, “Continuar Macau,” 68.

¹⁵⁸ Manuel Graça Dias, “A propósito de uns desenhos coloridos,” *Público*, 3 abril 2013, P3, <https://www.publico.pt/2013/04/03/p3/cronica/graca-dias-a-proposito-de-uns-desenhos-coloridos-1817120>.

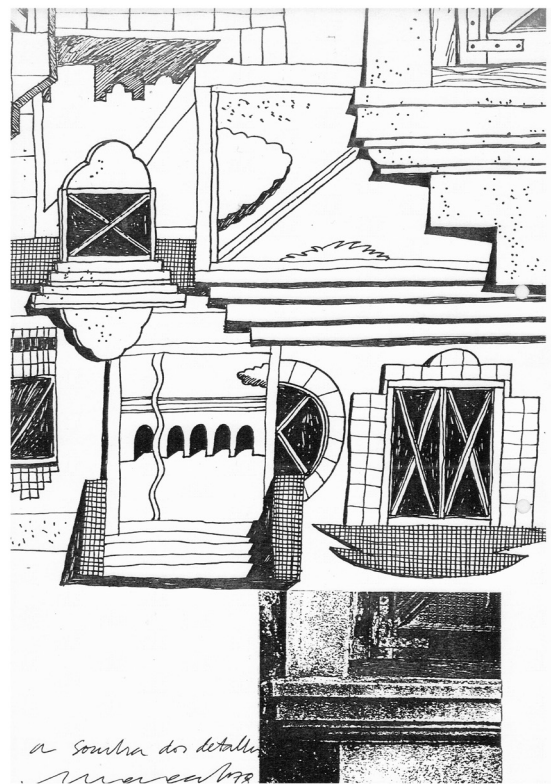
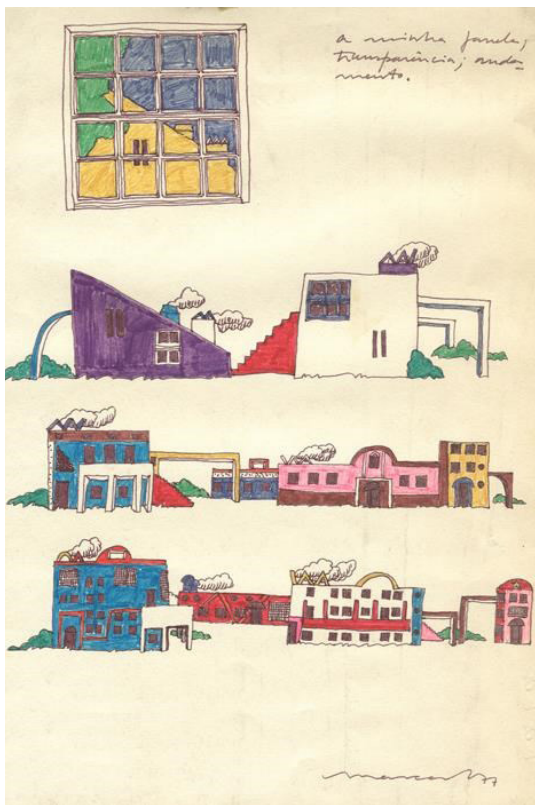


Figura 35. Desenhos de Manuel Graça Dias para o projecto Arq. POP, há?
Figura 36. Desenhos originais de Manuel Graça Dias para o livro *Macau Glória* [Arquivo Manuel Vicente].

cultural, que resulta mais tarde, em 1991, na publicação do livro *Macau Glória: A glória do vulgar* (figura 36). Manuel Graça Dias era o mais indicado para ajudar neste projeto porque tinha elaborado um trabalho de final de curso muito apreciado por Manuel Vicente, uma reflexão que procurava através do desenho referências da arquitetura do quotidiano, banalidades simultaneamente populares e eruditas, “os muros de Alcanena, as casas texturadas atrás, os volumes tornados abstractos e ruidosamente coloridos”¹⁵⁹ – *Arq. POP, há?* (figura 35).

No entanto, a experiência em Macau não termina com essa viagem, depois de um interregno, volta ao Oriente em 1980 para colaborar com Manuel Vicente nos projetos em curso no atelier, onde a prática se intensifica e a formação como arquiteto se vai moldando.

Assim como as aulas foram para Manuel Graça Dias a ponte para Macau via Manuel Vicente, também o atelier em Lisboa¹⁶⁰ foi um ponto de ligação para muitos jovens arquitetos no final dos anos 70. Em entrevista, João Santa-Rita dá como exemplos, Paulo Sanmarful, Vicente Bravo e Raquel Ferreira ou Adalberto Tenreiro que consolidaram a sua prática profissional, mais tarde, em Macau.¹⁶¹ Apesar da proximidade que João Santa-Rita tem com Manuel Vicente desde a sua infância, são as exposições desenvolvidas em Portugal que despertam entusiasmo em conhecer a sua prática. Relembra *O Exercício da Cidade* patente na Ar.Co, ainda enquanto estudante de arquitetura, como momento-chave na sua formação. Interessou-lhe a maneira de trabalhar de Manuel Vicente, “a questão das colagens, a maneira de olhar para a cidade (...) exercícios de enorme liberdade, como eram o *Edifício Volkswagen* ou a *Casa das Ondas*, algo fascinante que ia contra tudo aquilo que aprendíamos na escola, onde era um mundo mais académico, centrado nos modos de fazer, na *tendenza italiana*, tudo com um certo racionalismo.” Consegue em 1986, por via da exposição¹⁶² *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, realizar este “desejo de longa data” onde colabora no projeto do *World Trade Center* até 1988, data em que volta a Portugal.

¹⁵⁹ Manuel Graça Dias, “A propósito de uns desenhos coloridos”.

¹⁶⁰ Manuel Vicente teve dois ateliers a funcionar em paralelo em Lisboa, um deles em nome próprio na Travessa do Noronha e outro em conjunto com o arquiteto José Daniel Santa-Rita.

¹⁶¹ “Esse atelier foi um atelier por onde passou muita gente, nomes conhecidos mais tarde em Macau, como por exemplo, Paulo Sanmarful, Vicente Bravo, Raquel Ferreira, ou em Lisboa o António Marques Miguel.”
Entrevista a João Santa-Rita.

¹⁶² Cf. Entrevista a João Santa-Rita.

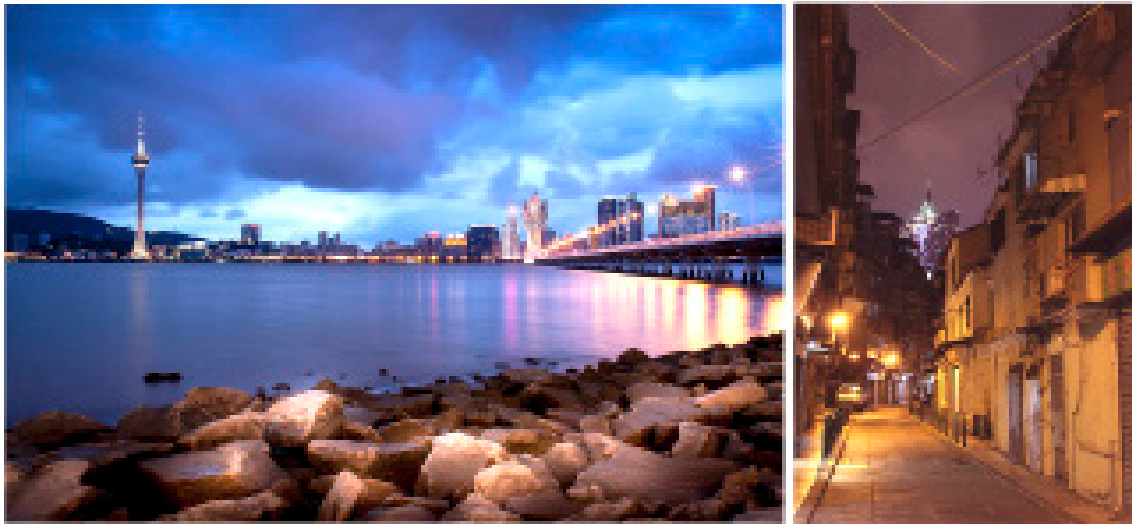
Tendências da Arquitectura Portuguesa, por sua vez, formaliza a importância da figura de Manuel Vicente no panorama arquitetónico português, levando vários arquitetos, maioritariamente lisboetas, de gerações mais novas, a procurar Macau como referência para um início de profissão, a intensidade com que a cidade evoluía era a oportunidade ideal para cimentar conhecimentos académicos. Desta geração, destacamos personagens como Pedro Ravara ou Francisco Teixeira Bastos, que depois de terminarem o curso ingressam no atelier de Lisboa (via Manuel Graça Dias e João Santa-Rita, respetivamente) como colaboradores do projeto para a *Fundação Aga Khan* e rapidamente vão para Macau, onde permanecem de 1988 até 1991, e 1990-94, respetivamente. Em 1992, representantes de uma das últimas gerações a ir para Macau antes da descolonização destacamos Madalena Cardoso Menezes, Cristina Veríssimo e Diogo Burnay, este último trabalha com MV entre 1992-95, e permanece em Macau até 1997.

A perspetiva que Manuel Vicente traz de Macau e divulga em Portugal é única e absolutamente necessária para uma leitura de um território geograficamente longínquo. Em entrevista à revista *Arquitectura*, Manuel Vicente afirma que o objetivo das exposições em Portugal é “poder falar com as pessoas, muito primeiramente com os meus amigos, e depois com aqueles que tenham curiosidade por mim (...)”¹⁶³, o que, como verificámos, acaba por acontecer, suscitando múltiplos interesses, tanto na cidade como na sua obra, que de outra forma não seriam possíveis:

“É permitir que a minha relação com as pessoas de quem gosto, seja, não de recordações, mas de realidades. (...) Macau é, de facto, essa fantasia romântica de um sítio de reflexão e meditação que depois efectivamente não é, não pode ser (...) É um sítio cheio de vida, onde acontecem coisas, onde eu pratico a minha profissão mais intensamente do que nunca (...)”¹⁶⁴

¹⁶³ Manuel Vicente, “Entrevista a Manuel Vicente,” 44.

¹⁶⁴ Manuel Vicente, “Entrevista a Manuel Vicente,” 44.



Figuras 37 e 38. A experiência da cidade de Macau [Fotografias do Autor].

3.1.2. A EXPERIÊNCIA DA CIDADE E O ATELIER DE MACAU

uma mini Macau dentro de um edifício

Introduzo, de forma breve, a minha experiência sensorial do que é, ainda hoje, o ritual de desembarque em Macau. A chegada no velocíssimo *jetfoil* desvenda fugazmente uma paisagem urbana de confrontos entre reluzentes ícones que surgem por entre repetidas fortalezas de betão, consumidas pelas necessidades de um quotidiano frenético. O pesado ar que se faz sentir persegue-nos à medida que percorremos os estreitos arruamentos do centro histórico, sem mapa, mas sempre com o norte centrado no topo do *Grand Lisboa* (figura 38), revela-se uma tensão que se vai acentuando à medida que nos aproximamos da *Baía da Praia Grande*, onde o olhar, ofuscado pelas fluorescências futuristas, não consegue chegar ao topo dos envidraçados. De português resta-nos aquilo que as marcas do tempo não conseguem apagar, histórias, contadas em páginas de livros, palavras ou arquiteturas.

É a partir das conversas que fomos desenvolvendo com os colaboradores de Manuel Vicente, hoje arquitetos com atividade em Portugal, que conseguimos extrapolar temas que se refletem de uma experiência sensorial e vivida, para um pensamento arquitetónico ou para uma prática profissional. As abordagens que hoje propõem não podem ser analisadas sem o entendimento global de um contexto tão particular como é o de Macau e especialmente do *Atelier da Rua do Volong*.

A palavra-chave a ser considerada é *intensidade*. Macau, na sua transição da década de 1970 para 1980, atravessa uma fase em que o *provincianismo* e a pequena escala são consumidos por uma densidade construtiva frenética.¹⁶⁵ Densidade que trespassa para a ambiência, “encontrávamos aquele exotismo todo que se imaginava a par depois, de tudo aquilo que é de facto a cidade, incrível, uma cidade que não parava.”¹⁶⁶ A miscelânea de sensações que era sentida nas ruas, – as luzes, os cheiros, os sons¹⁶⁷ – tanto durante o dia como durante a noite¹⁶⁸ reforçava uma velocidade que contrastava com a Europa.

¹⁶⁵ “Manuel Vicente dizia-nos: ‘em Macau, no mesmo tempo que faço 7/8 projetos, aqui (em Lisboa) faço 1 (...)’”
Entrevista a Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes.

¹⁶⁶ Entrevista a João Santa-Rita.

¹⁶⁷ “Havia outra coisa que nunca tinha experimentado na cidade, que era o cheiro e o som, ou seja, o dia que era sempre muito vivido à noite dava lugar às luzes (...)”
Entrevista a João Santa-Rita.

¹⁶⁸ “A cidade de Macau, de facto, podia-se perfeitamente estar a trabalhar até às duas da manhã porque às quatro ou às cinco

Do ponto de vista da integração territorial denota-se um sentido de ocupação muito português,¹⁶⁹ era uma cidade híbrida, “coisas que não eram inteiramente chinesas (...) coisas importadas, muitas da Europa (...) e depois as coisas mais recentes, igualmente fantásticas como eram as coisas do Manuel Vicente, do Ramalho, do Maneiras (...),”¹⁷⁰ todas com uma apropriação local muito forte. De facto, a cidade era viva, uma das características muito influenciadoras da maneira de pensar a arquitetura na obra de Manuel Vicente: que era construída para resistir e veicular esta intensidade, no limite para ser vivida.

Macau era para Manuel Vicente a sua casa, apresentava a cidade como se fosse sua, tinha um olhar muito crítico, atento e sobretudo muito influente¹⁷¹ – “Macau pertencia-lhe tal como ele pertencia a Macau.”¹⁷² Isto demonstra a paixão que desenvolve pela cidade e por todas as suas contingências, uma característica transversal à sua forma de encarar a arquitetura e o trabalho, que como um “dom” transmitiu aos seus colaboradores:¹⁷³

“Arquitecto, Homem, Cidadão e Mestre o Manuel Vicente traçou muito do destino de Macau e serviu-se das suas intervenções como um modo de orientar ou de mostrar a vivência única e extraordinária da Cidade.”¹⁷⁴

O trabalho que se realizava no atelier era de carácter muito participativo, fazia parte da sua génese o debate coletivo das ideias de projeto.¹⁷⁵ A grande escala da mesa onde

tinha tanto movimento como durante o dia.”

Entrevista a Pedro Ravara [24.11.2017].

¹⁶⁹ “Primeira questão que adorei logo, que é uma coisa muito portuguesa, é a relação cidade-território, a forma como os portugueses constroem as cidades e as integram na paisagem (...)”

Entrevista a João Santa-Rita.

“A cidade era no Sul da China, portanto não deixaria de ser chinesa, mas tinha uma coisa das cidades portuguesas (...)”

Entrevista a Pedro Ravara.

¹⁷⁰ Entrevista a Pedro Ravara.

¹⁷¹ “O meu primeiro impacto com a cidade foi uma mistura de reconhecer algumas coisas, em que algumas eram familiares, outras não, mas ao mesmo tempo a introdução ser feita pelo próprio Manuel Vicente, acabava por levar a um olhar muito dirigido.”

Entrevista a Manuel Graça Dias.

“Quando cheguei a Macau o Manuel mostrou-me a cidade, as ilhas e os lugares, todos como se fossem seus, e os que lhe importavam e interessavam enquanto cidadão e arquitecto.”

João Santa-Rita, “Learning from Manuel Vicente: O Arquitecto, o Cidadão e o Homem,” in *Macau: Reading the Hybrid City: discovering Manuel Vicente* (Macau: DCOMOMO Macau, 2016), 92-93.

Ou ainda “I also liked the intensity of the air that really was very much experienced through the lenses of Manuel Vicente.”

Diogo Burnay, “Diogo Burnay: Virtual Space,” entrevista por Tiago Quadros, *Macau Sessions: Dialogues on Architecture and Society*, 2015, 115.

¹⁷² João Santa-Rita, “Learning from Manuel Vicente,” 92-93.

¹⁷³ “Ele conseguia através da sedução, da cumplicidade, que as pessoas rapidamente dessem o seu melhor, isto é quase invariante. Todas as pessoas que se aproximavam dele e que ele conseguia pôr em situação para trabalhar, estavam quase sistematicamente a ultrapassar-se das suas capacidades.”

Entrevista a Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes.

¹⁷⁴ João Santa-Rita, “Learning from Manuel Vicente,” 92-93.

¹⁷⁵ “No atelier tudo era feito em oficina. Uma grande mesa era transformada numa maquete experimental e todos os nossos esforços, ensaios, eram feitos em equipa.”

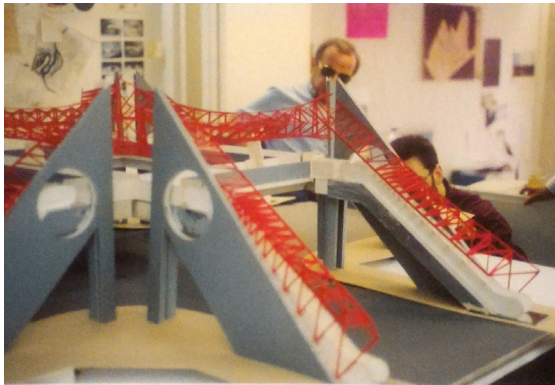


Figura 39. Manuel Vicente no atelier em Macau [Arquivo Manuel Vicente].
Figuras 40-41. A experiência dos colaboradores no atelier de Manuel Vicente em Macau [Arquivo Pedro Ravara].

se discutiam efabulações iniciais era proporcional à escala das folhas de papel vegetal que suportavam os primeiros traços. Graça Dias confia que Manuel Vicente tinha uma grande necessidade em ter arquitetos com quem debater o projeto, nesse sentido várias vezes desafiava profissionais com quem sentia empatia a irem para Macau para o acompanharem. Para além das participações no atelier, os colaboradores quando deixavam Macau passavam muitas vezes a associados, e isso nunca significava um corte, mas sim uma oportunidade.

“O atelier como espaço era muito simpático. Era o contrário do grande escritório. Era grande, mas era muito labiríntico, a perceção que tínhamos era muito recortada. Era quase uma mini Macau dentro de um edifício. Tínhamos uma praça, depois uma ruela, umas escadinhas (...).”¹⁷⁶

A base de qualquer trabalho eram as grandes matrizes geométricas, nas quais se esboçava, colava imagens e referências ou reciclava partes de antigos projetos, corrigidos por tinta branca ou fantasiados com cores fortes. “Essa colagem não só faz parte da mecânica do desenho, como faz parte do raciocínio (...) está sempre presente a descoberta através da colagem.”¹⁷⁷ Uma primeira fase que depois era entregue a equipas de desenhadores chineses, que de forma consistente traduziam em desenhos rigorosos os gestos largos.¹⁷⁸ O desenho adquire uma importância muito grande na obra de Manuel Vicente, no entanto, inclinava-se geralmente sobre desenhos mais rigorosos, geométricos ou colagens porque desenhava pouco à mão livre, como ele próprio refere, “desenhar é um prazer adiado, projectar arquitectura também é um prazer adiado, mas as fases intermédias são muito importantes. Tinham de ser de festa no atelier.”¹⁷⁹ A ideia clara que imaginava no seu intelecto era normalmente transmitida como uma aspiração e transposta para desenho pelos colaboradores.¹⁸⁰ Francisco Teixeira Bastos relata uma história curiosa exemplificativa

Entrevista a Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes.

¹⁷⁶ Entrevista a João Santa-Rita.

¹⁷⁷ Entrevista a Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes.

¹⁷⁸ “(...) com o Manuel Vicente o trabalho de aprofundamento e depois o trabalho da passagem final que eram os chineses e nós não tocávamos em nada.”

Entrevista a João Santa-Rita.

¹⁷⁹ Manuel Vicente, “Arquitectura é criar um lugar onde o inesperado possa acontecer,” entrevista por Ana Magalhães, *Arquitectura Falada: O Exercício da Palavra*, 188.

¹⁸⁰ “(...) o que eu acho que poderá ter sido o maior contributo. Era poder de alguma forma traduzir em desenho (...) as ideias do projeto.”

Entrevista a João Santa-Rita.

desta particularidade: “Manuel Vicente telefona-me de Macau, acorda-me às seis da manhã a dizer ‘agarra no lápis que eu estou a ter uma ideia!’”¹⁸¹

“Os desenhos produzidos no atelier de Manuel Vicente sempre contiveram esse valor representativo de um processo muito dinâmico em si mesmo até que o projecto se defina e estabilize, e, como tal, são por natureza densos e participados.”¹⁸²

Aquilo que se revelou o traço mais marcante e plural a todas as colaborações, reiterado várias vezes ao longo das entrevistas é a *procura da dificuldade*, algo intrinsecamente relacionado com a invenção e a inovação, características sempre presentes no processo de projeto,¹⁸³ a cultura sobre o gosto do trivial e como é que isso podia ser transformado em arquitetura ou ser pretexto de pensamento e análise. Esta necessidade de encontrar desafios nas pequenas coisas, para além de ser evidente nas propostas conceptuais também se reflete nas soluções construtivas, por vezes impossíveis ou meramente cinematográficas.¹⁸⁴

“Manuel Vicente apareceu no atelier e tirou de um saco plástico uma concha de esparguete e disse: “É isto que temos de fazer! É este objeto! Temos de transformar isto em arquitetura.”¹⁸⁵

Na passagem do desenho para a fase de construção havia dois tipos de projetos: os que tinham um acompanhamento integral, – projeto de execução – onde muitas vezes as opções eram tomadas no estaleiro e os que só eram realizados até à escala 1/100, – projetos de licenciamento – geralmente realizados para clientes privados e desenhados para resistirem a uma apropriação (ou ao *Feng Shui!*) da fase de construção, sobre a qual o atelier não tinha controlo.¹⁸⁶ A liberdade com que entrega um licenciamento consciente de que quaisquer que sejam os acabamentos o resultado final é duradouro era alvo de crítica por parte da cultura portuguesa, - “Rendeu-se ao capitalismo!” - no entanto isso era aceite

¹⁸¹ Entrevista a Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes.

¹⁸² João Santa-Rita, “Se me querem vivo, dêem-me um projecto,” *Jornal Arquitectos: Ser Digital*, nº 244, janeiro/março 2012, 12.

¹⁸³ “O Manuel de facto tinha essa postura de não cair pelos caminhos mais fáceis. Se nós fôssemos para um restaurante nunca íamos pela avenida principal (...) nunca ia pelo caminho mais fácil.”

Entrevista a Pedro Ravara.

¹⁸⁴ “(...) acabamos por a certa altura imaginar o que seria um betão transparente, em que em vez de cimento tínhamos cola e em vez de brita tínhamos vidro (...) depois acaba desfragmentado em betão. (...) Houvesse mais tempo e não era esta a solução.”

Entrevista a Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes.

¹⁸⁵ Entrevista a João Santa-Rita.

¹⁸⁶ “Eu desenhei para aquilo acontecer! O que me interessa é a forma do edifício, as métricas, os vãos (...) Os promotores chineses não queriam o projeto de execução para nada. Já tinham os materiais todos definidos desde que entravam no atelier.”
Entrevista a João Santa-Rita.

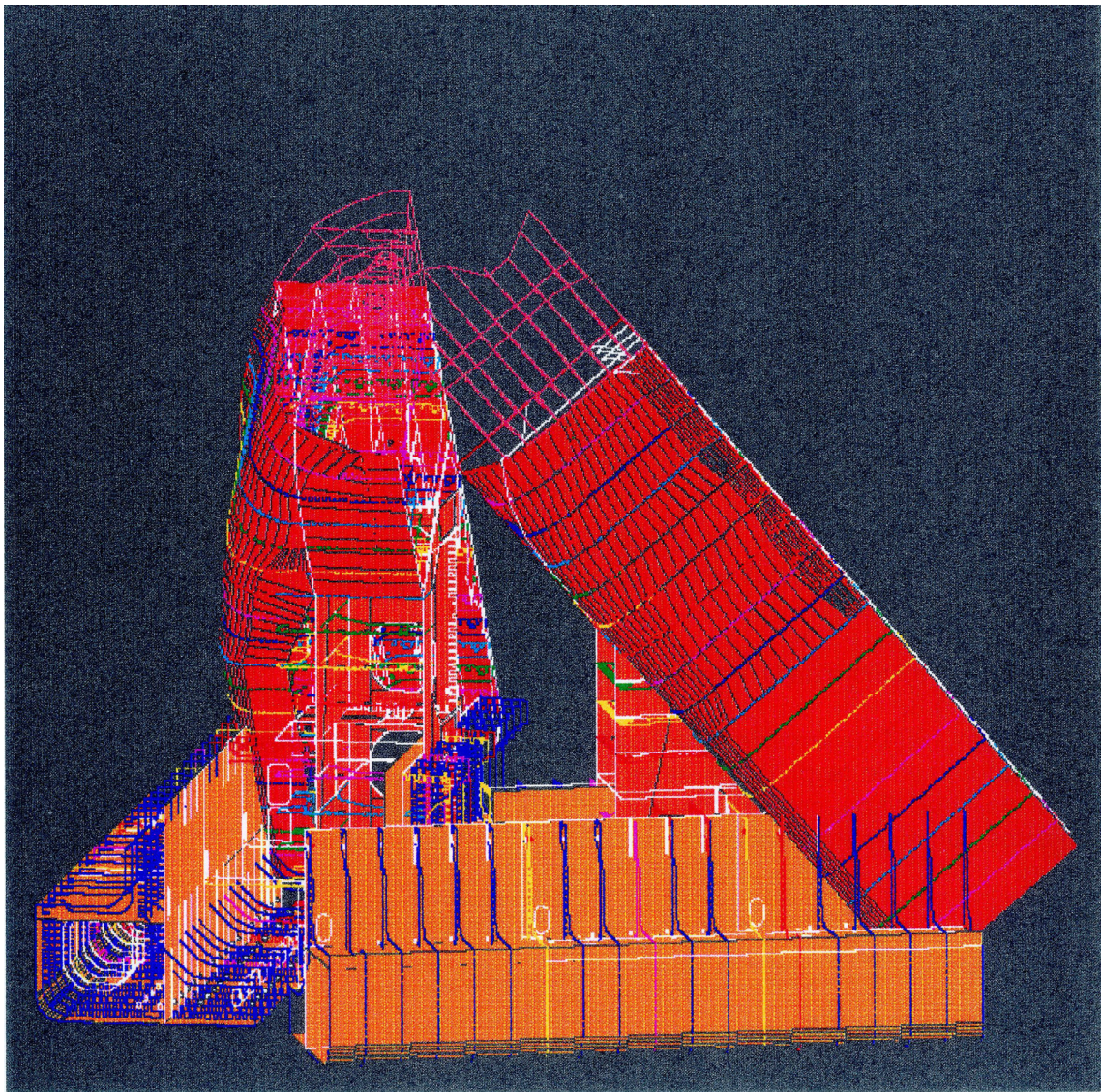


Figura 42. Imagem representativa da evolução tecnológica no método de trabalho, *Pavilhão das Indústrias Marítimas* [Arquivo Manuel Vicente].

com naturalidade por Manuel Vicente: “Creio que pensam que não fui eu que fiz, mas se o tivesse feito não ficava muito incomodado.”¹⁸⁷

O atelier evolui e passa por várias fases. A proximidade com a China e Hong Kong, que sempre se destacaram pela vanguarda tecnológica, permite uma evolução nos métodos e processos de trabalho, no entanto o atelier nunca perde a sua génese. O *fax* era o meio de comunicação que ligava Lisboa a Macau e permitia que Manuel Vicente estivesse simultaneamente entre os dois ateliers e combater de forma eficaz as diferenças de fuso horário, mas mais que isso era uma ferramenta de projeto, transferia ideias, esboços e mensagens.¹⁸⁸ O *ozalid* e o *reprolar*, que de certa forma já antecipavam um trabalho automatizado, são substituídos pelos primórdios do desenho computadorizado, no entanto, era sempre a grelha geométrica que se mantinha como a base do processo de pensamento ou a *polyline* o pincel grosso (figura 42). Acreditamos que a genialidade de Manuel Vicente, num período em que as possibilidades começam a ser infinitas, sairia beneficiada. A sua capacidade inventiva sempre se colocou para além da capacidade técnica.

O atelier de Manuel Vicente, mais do que um espaço de trabalho, era um espaço com histórias, ou ainda mais correto, História: desenhada em incontáveis esboços e rigorosos, contadas nas fotografias e nas vivências, ou em memórias de por quem lá passou. Um local de aprendizagem, de transmissão de conhecimento, de invenção, de inovação, de imaginação, de futuro.

“São armários metálicos cheios de originais ou reprolares referentes a inteiros projectos, suas variadas fases e hesitações; são caixas e pastas e cópias dobradas e costas de A4 desenhadas, e esboços suportando colagens, fotocópias gastas riscadas a tinta branca, o pincel da correctora a par da tesoura, a letra expressiva escrevendo em volta.”¹⁸⁹

¹⁸⁷ Entrevista a João Santa-Rita.

¹⁸⁸ “Da mesma maneira que, entretanto, aparece o fax, e que devido à distância, torna-se também uma ferramenta de trabalho. A hipótese de ele estar com o fuso horário de Macau, e usarmos o fuso horário como método de trabalho, que ele podia enviar coisas, que quando chegássemos de manhã ao atelier, sabíamos que tínhamos alimento para continuar a trabalhar. Era de facto, muito comunicativo.”

Entrevista a João Santa-Rita.

¹⁸⁹ Manuel Graça Dias, “Trama e Emoção - Três Discursos”.

3.2. OS REFLEXOS DA EXPERIÊNCIA DE MACAU

Sustentado na experiência da cidade e do atelier de Macau passamos para uma abordagem intimamente ligada à prática da arquitetura, onde desenvolvemos a partir de um constante vaivém entre Macau e Portugal um itinerário livre entre obras macaenses, selecionadas pela sua pertinência num quadro de colaborações do atelier de Manuel Vicente, e portuguesas, pela forma como representam possíveis referências culturais, metodológicas, conceptuais, formais ou mesmo imaginárias. Esta abordagem não se pretende cronológica nem absoluta, – sendo que as obras de Macau seguem de forma evolutiva as várias abordagens que se vão denotando no atelier – mas sim pontual e incisiva, no sentido de encontrar indícios dos *Reflexos da Experiência de Macau*.

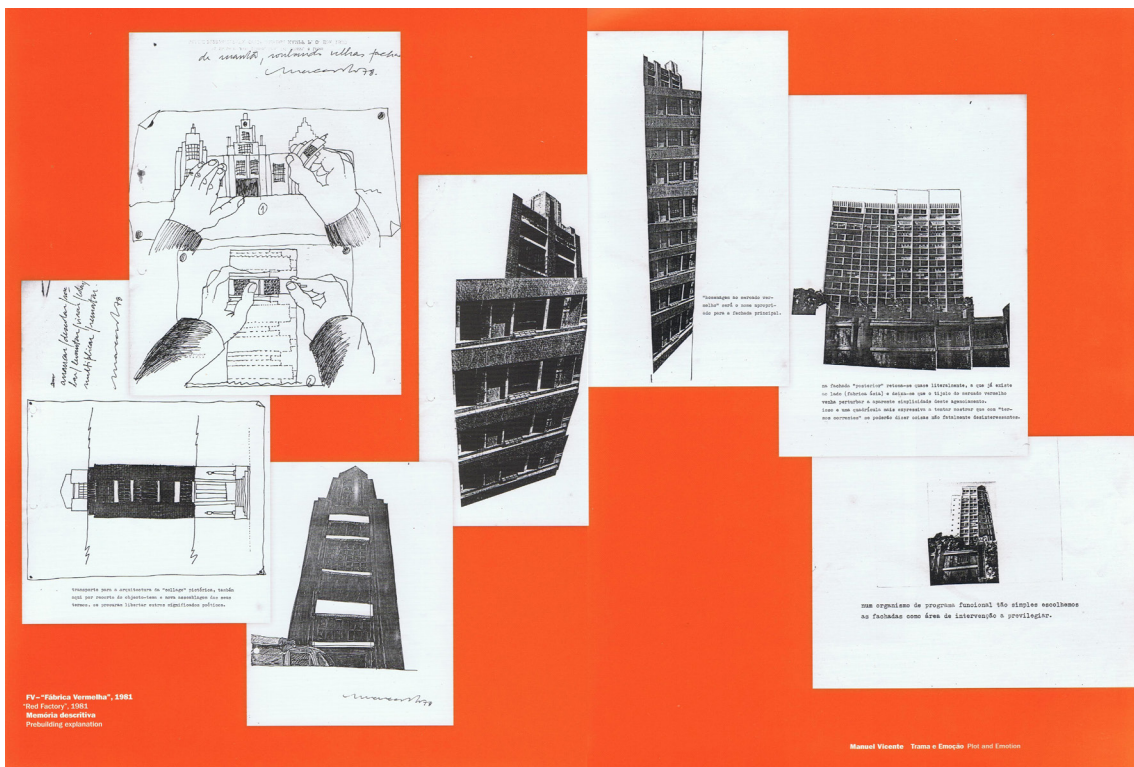
De modo a concretizar esta abordagem, dividimos os *reflexos* em três partes que se encontram delimitadas a partir de uma terminologia usada por Jorge Figueira,¹⁹⁰ – o *método*, os *efeitos* e os *objetivos* – da qual nos apropriamos. Nesse sentido, no *método* pretende-se elencar arquiteturas representativas de uma fase onde a formulação do conceito surge associada ao processo de projeto – a metodologia; nos *efeitos*, elencamos um conjunto de obras que se destacam pela sua forte autoridade visual – comunicante; por último, nos *objetivos*, é abordado o espaço de habitar, resultante de uma *metodologia comunicativa – densidade*. Este diálogo termina com uma obra síntese dos três temas.

3.2.1. O MÉTODO

a métrica do módulo quadrado (...) é multiplicada a todas as escalas

Iniciamos este itinerário, como não poderia deixar de ser, pelo *método*, – o processo intrínseco ao início de qualquer pensamento arquitetónico – conscientes de que é um tema que assume um papel absolutamente fundamental para a leitura e entendimento da *Experiência de Macau* assim como da obra de Manuel Vicente. O esboço de qualquer

¹⁹⁰ “Uma abordagem pós-modernista, a tempo inteiro: no método – a *colagem*, a *réplica*, a *ampliação*; nos efeitos – o uso do *lettering*, da cor e de uma saturação da geometria; e nos objetivos – um espaço denso, labiríntico, eletrizado.” Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 237.



Figuras 43 e 44. Fachada frontal e tardoz da *Fábrica Vermelha* (1977-81) [Arquivo Manuel Vicente].
 Figura 45. Memória descritiva do projeto da *Fábrica Vermelha*.

projeto tem um forte investimento na fase conceptual, de processo e na construção da ideia.

“Manuel Vicente tinha uma ideia na cabeça; as geometrias eram montadas por ‘corte e costura’, como ele dizia, onde tínhamos as tesouras e a tinta branca corretora; definíamos a grelha estrutural; tiravam-se umas cópias e começava-se, em cima daquela grelha, a montar – desenhava-se, ampliava-se, apagava-se, cortava-se, colava-se, rodava-se – e ao fim de umas horas tínhamos o esquema principal.”¹⁹¹

O projeto da *Fábrica Vermelha* (1977-81) é talvez o melhor exemplo desta metodologia, onde se denota o seu transporte literal para a fase de conceção. É um edifício *costurado*, replicado, recortado, rodado e colado, uma *assemblage* construtiva (figura 45). A fachada é o elemento que lhe confere personalidade, retira de um edifício *Art Deco*, localizado do lado oposto da rua, as torres que constroem a métrica do alçado, roda-as a 90° e repete-as com a mesma proporção (figura 43). Justifica na memória descritiva que o nome é uma “homenagem ao mercado vermelho”,¹⁹² no entanto, percebe-se que se trata de uma apropriação descontraída, numa colagem muito pop, do léxico quotidiano com que se confronta – diríamos mesmo uma homenagem a *Main Street is almost all right*. Como tal, encontra no domínio das artes plásticas a teorização necessária para a formalização da ideia. Percebemos isso na configuração como refere que a fábrica é o “transporte para a arquitectura da ‘collage’ pictórica, também aqui por recorte do objecto-tema e nova assemblagem dos seus termos, se procuram libertar outros significados poéticos.”¹⁹³

No alçado tardoz, a apropriação é ainda mais agressiva, replica literalmente o edifício ao lado e *pinta-o* de tijolo vermelho, medindo em jeito de *braço de ferro* qual é que consegue ser mais comunicativo (figura 44). É claramente uma atitude provocatória que remete para o discurso *venturiano* como podemos ler na sua descrição, “deixa-se que o tijolo do mercado vermelho venha perturbar a aparente simplicidade deste agenciamento. Isso e uma quadrícula mais expressiva a tentar mostrar que com ‘termos correntes’ se poderão

¹⁹¹ Entrevista a Manuel Graça Dias.

¹⁹² Cf. “Fábrica Vermelha,” *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, 88-89.

¹⁹³ Cf. “Fábrica Vermelha,” 88-89.



Figura 46. Manuel Graça Dias, *Vida Moderna*, 1992.

Figura 47. Desenhos originais de Manuel Graça Dias para o livro *Macau Glória* [Arquivo Manuel Vicente].

dizer coisas não fatalmente desinteressantes.”¹⁹⁴ Ou ainda nas palavras de Manuel Vicente em *Arriverdeci Macau*:

“Transformar o que está quase bem, o que só lhe falta um bocadinho para poder ficar bem! Dar aquela volta para libertar significados, coisas que aparentemente não têm qualquer possibilidade de serem fruídas nessa perspectiva.”¹⁹⁵

Esta abordagem que se inspira no que *está quase bem*, citação que emprega a Denise Scott Brown como já vimos, leva-o *aprender de Macau*, aprender do trivial, do ordinário, da *Glória do Vulgar*. Inicia em 1978 “uma espécie de *Learning from Las Vegas* transposto para Macau, com um sabor português, ainda menos sistemático, mais livre e poético”¹⁹⁶ – *Macau Glória*. O documento é uma narrativa sobre pequenas histórias, uma perspetiva sobre objetos que constituem a cidade, “uma cidade tal como os olhos de um observador que passeie por ela e a poderia aprender”¹⁹⁷ (figura 47).

Manuel Graça Dias participa ativamente neste projeto e descreve-nos essa experiência como “uma prática divertida, de manhã andava pela cidade a tirar umas fotografias, e à tarde trabalhava um pouco no atelier (...)”¹⁹⁸ Esta primeira aventura em Macau intensifica o seu gosto pela cidade, pelo quotidiano e pelo vulgar. Desconstrói, entre outras coisas, *detalhes, fluorescências, grelhas, revestimentos, janelas e portas*, temas que marcaram o seu referencial imagético enquanto arquiteto¹⁹⁹ e que nunca deixaram de ser centrais (figura 46).

O olhar atento com que vai desenhando os cantos e esquinas de Macau constitui uma das experiências mais significativas na sua produção, tanto arquitetónica como literária. Esta forma particular de encarar a realidade é plasmada em *Vida Moderna*, uma compilação de textos que vai escrevendo para *O Independente* e para o *Jornal de Letras Artes e Ideias*

¹⁹⁴ Cf. “Fábrica Vermelha,” 88-89.

¹⁹⁵ Manuel Vicente, “Fábrica Vermelha,” *Arriverdeci Macau*, realizado por Rosa Coutinho Cabral (Documentário, 2013), min 50:35.

¹⁹⁶ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 243.

¹⁹⁷ Helena Rezende, Manuel Graça Dias e Manuel Vicente, “Objectivos,” in *Macau Glória: A Glória do Vulgar* (Macau: Tip. Welfare, 1991), 11.

¹⁹⁸ Entrevista a Manuel Graça Dias.

¹⁹⁹ Note-se, por exemplo, como depois de voltar de Macau, no Debate Aveiro 79, refere alguns destes temas como necessidade central no pensamento da arquitetura contemporânea.

Cf. 1.4, referência nº 79.

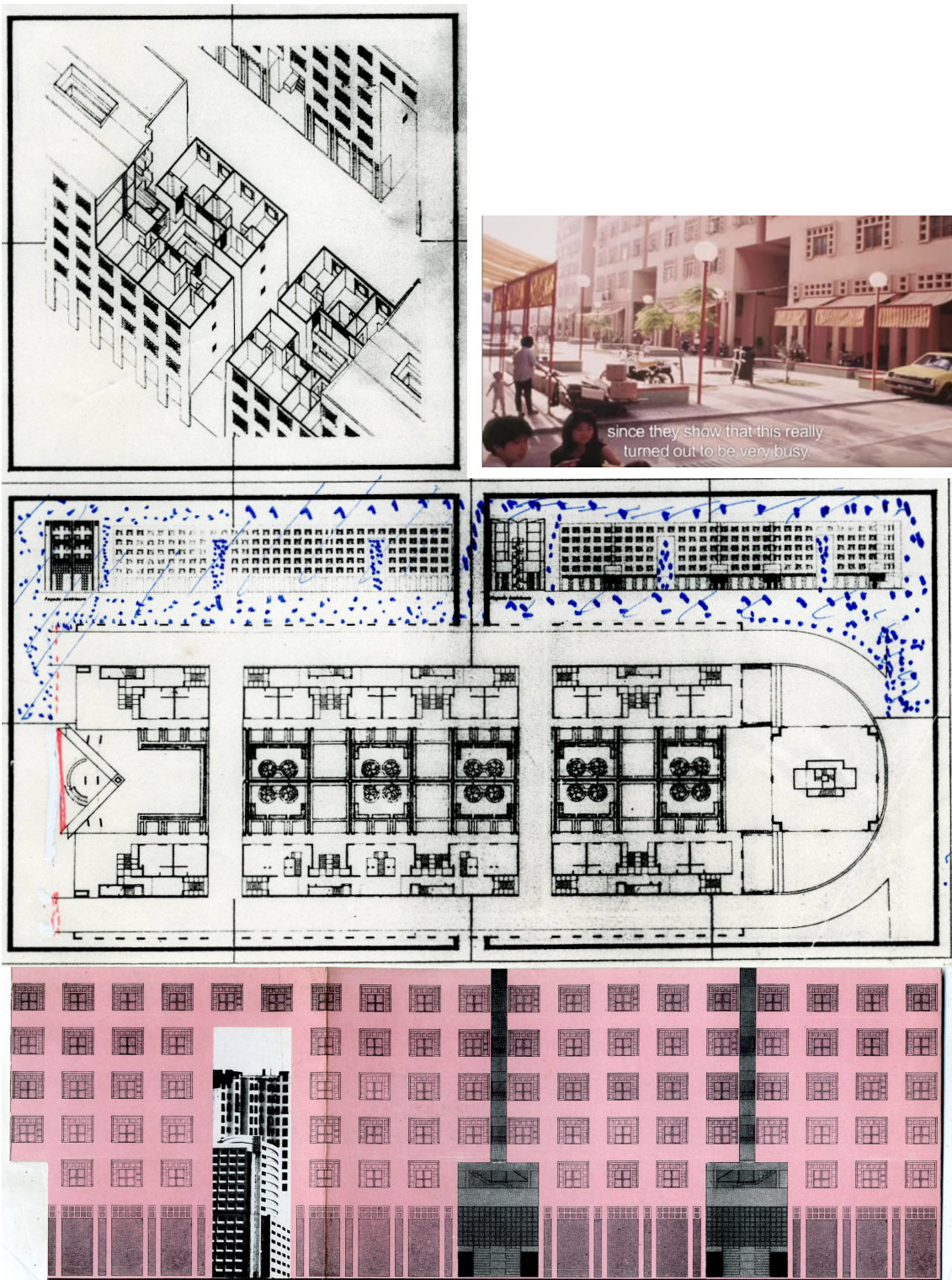


Figura 48. Axonometria tipológica do interior da habitação no Bairro do *Fai Chi Kei* [Arquivo Manuel Vicente].

Figura 49. Imagem representativa da dimensão pública do edifício.

Figura 50. Planta e alçados do Complexo de Habitação social no Bairro do *Fai Chi Kei*, Macau, (1979-91) [Arquivo Manuel Vicente].

Figura 51. Postal de felicitações de Ano Novo [Arquivo Manuel Vicente].

entre 1988 e 19989. Coloca em visão crítica temas tão banais como *Partes – Candeeiros*, *Porta e Escadas* – ou tão eruditos como o *Barroco* e o *Património*, todos eles tratados sem hierarquizar valores, como diria Manuel Vicente, *não há coisas boas nem más! Há coisas*. No prefácio que lhe escreve, afirma que para Graça Dias “a formação profissional não é um mister, tão só, mas mais promiscuamente, uma chave para o entendimento do real e do(s) seu(s) rito(s),”²⁰⁰ colocando-o num patamar abertamente pós-moderno, a quem interessa “a *produção de sentido* e nunca – jamais – a *busca de sentido* (...) olhar e conjecturar, olhar e efabular, olhar e deixar correr o sem fim de nexos, possíveis, plausíveis, prováveis, do observado.”²⁰¹

Também no plano do construído podemos, em vários momentos, encontrar paralelismos entre a experiência de Manuel Graça Dias em Macau e a sua prática em Portugal. Como exemplo de *método* decidimos elencar o projeto do *Fai Chi Kei*, de Manuel Vicente em Macau, e propor um possível e arriscado *reflexo* dessa experiência no complexo habitacional *Golfinho*, de Manuel Graça Dias e Egas José Vieira em Chaves.

O complexo de habitação social no bairro do *Fai Chi Kei* (1979 – 2010) (figura 50) é talvez a obra de maior impacto na carreira de Manuel Vicente. Usamos a datação até 2010, não porque a sua construção tenha durado trinta e um anos, mas porque 2010 foi o ano da sua *morte*, da sua demolição.²⁰² O *Fai Chi Kei* foi um exemplo de arquitetura viva ou arquitetura vivida, sem dúvida, uma arquitetura intemporal. O conjunto arquitetónico surge da necessidade de habitação social para a população local face ao desinteresse imobiliário que, por razões óbvias, se orientava pelo mercado de especulação.²⁰³

O projeto era definido por duas grandes barras paralelas, dispostas em espelho, que se implantavam no lugar de uma preexistência sem grande valor arquitetónico, mas com grande carácter urbano e dimensão pública (figura 49). Como forma de manter essa vivência,

²⁰⁰ Manuel Graça Dias, *Vida moderna* (Mirandela: João Azevedo, 1992), 14.

²⁰¹ Manuel Graça Dias, *Vida moderna*, 15.

²⁰² Cf. Pedro Belo Ravara “A Propósito da Eventual Demolição do Bairro Social do *Fai Chi Kei* em Macau,” *Jornal Arquitectos: Ser Português*, nº237, outubro/dezembro 2009, 10-13.

²⁰³ “Esta intervenção não parece poder ser, face às *nuances* da realidade local (em sentido amplo), simples ou linearmente enunciável; terá de oscilar entre a acção directa e indirecta. Só que deverá procurar contribuir para uma melhoria progressiva, mas sensível, do ‘problema’ da habitação em Macau.”

Manuel Vicente, “Habitação social no *Fai Chi Kei* (memória descritiva),” in *Arquitetura Falada: O Exercício da Palavra*, 50.

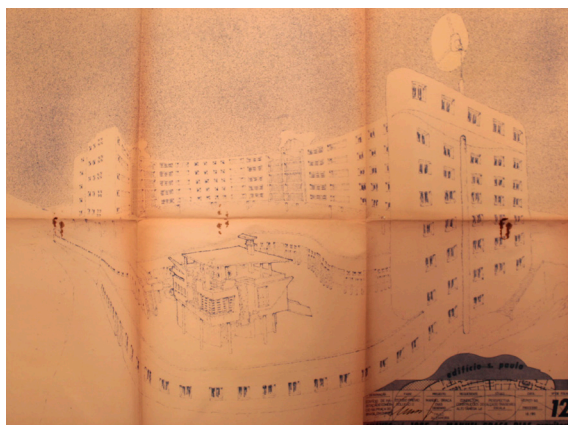
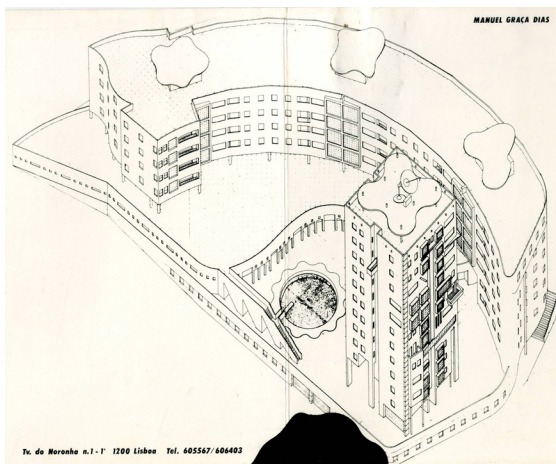


Figura 52. Esquisso dos vãos para o *Golfinho*.
Figura 53. Pormenor da grelha da fachada do edifício.
Figura 54. Postal de Manuel Graça Dias para Manuel Vicente [Arquivo Manuel Vicente].
Figuras 55 e 56. Edifício de Habitação colectiva *Golfinho*, Chaves, (1985-89) [Arquivo Manuel Vicente].

cria no seu interstício um espaço de rua e/ou praça, – “alameda intimista” – um momento social onde a vida podia acontecer. A grelha de base quadrangular (o *método*) é usada como trama estrutural que, em simultâneo, assume importância no plano compositivo.²⁰⁴ A repetição da grelha geométrica contamina por completo a fachada do edifício que é, pontualmente, marcada por grandes rasgos verticais, *pórticos* que permitem uma leitura transversal do conjunto, promovendo uma relação entre a cidade, a alameda interior e a água. Reitera o tema de edifício-cidade, “ecoando outros modelos comuns à altura e neste caso vindos da Europa, em particular do neo-racionalismo de Aldo Rossi,”²⁰⁵ já patente nas suas experiências em Portugal (figura 51). “Se a primeira impressão no Fai Chi Kei era de uma ordem *ocidental*, da repetição e regra, mais perto experimentava-se uma densidade e um clima macaenses”²⁰⁶ – um interior complexo e labiríntico, onde as grandes aberturas verticais levam a finas entradas de luz que convergem em pequenos pátios (saguões), um outro nível público, mais doméstico (figura 48).

“A métrica do módulo quadrado como unidade básica da composição é multiplicada a todas as escalas do desenho, penetrando até ao interior do espaço doméstico do fogo, dividindo-se em muitas e diversas situações, promovendo uma variedade de ambientes que contraria qualificadamente a usual monotonia repetitiva característica dos programas desenvolvidos com orçamentos mínimos como este.”²⁰⁷

Esta sistematização geométrica usada no processo de projeto é transportada para um edifício português de uma fase inicial da obra de Manuel Graça Dias – o *Golfinho*. Apesar da sua liberdade formal, é um exercício de regra e repetição que se vai adaptando à geometria. Como nos confidencia Graça Dias, “a minha prática em Macau, de trabalhar com Manuel Vicente, de encontrar uma malha estrutural que simultaneamente pudesse ser uma malha compositiva, foi aplicada aqui, talvez com outra liberdade.”²⁰⁸

²⁰⁴ “O desenho do projecto teve como importante pressuposto uma modulação que, para além de normalizar a solução estrutural da construção, pudesse coordenar os diversos elementos da sua produção.”

Manuel Vicente, “Habitação social no Fat Chi Kei,” 53.

²⁰⁵ “In the Fai Chi Kei, the repetition of the openings is assumed as a homogenous, rational pattern that covers the entire façade, echoing other models common at the time and in this case coming from Europe, in particular from Aldo Rossi’s neo-rationalism. In this housing complex, the openings marked a continuous grid occasionally broken by vertical, large-scale porticoes.”

Jorge Figueira, “Crossing Borders in Macau: The Experience of Manuel Vicente”, *UrbanNext*.

²⁰⁶ Jorge Figueira, “Arquitectura em Divagação, Manuel Vicente em Macau,” *Revista de Cultura*, nº50, 2015, 78.

²⁰⁷ Ana Tostões, “Conjunto Residencial Fai Chi Kei”, *HPIP Património de Influência Portuguesa*, 2012.

²⁰⁸ Entrevista a Manuel Graça Dias.

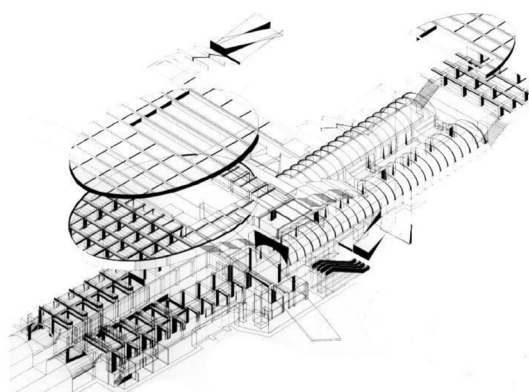
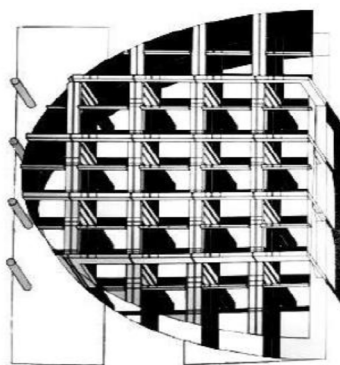
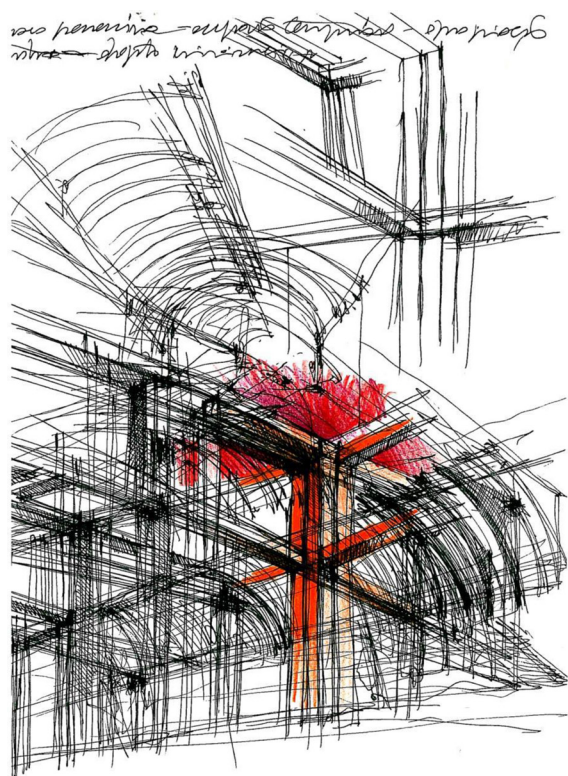


Figura 57. Esquissos da estrutura da estação metropolitana *Rotunda I*, Lisboa, (1992-96).

Figura 58. Esquema estrutural da quadrícula base do projeto.

Figura 59. Axonometria explodida.

O *Golfinho* (1985-89) (figuras 55 e 56) é uma leitura livre e narrativa, com um sabor brasileiro,²⁰⁹ perante um dos programas mais representativos do período modernista, a habitação coletiva. É um edifício que se desenvolve a partir de um corpo central rígido que é contrariado por limites orgânicos, “uma muralha que nos extremos se agita, acomoda, remata”²¹⁰ (figura 54). Integra, numa composição de grande liberdade formal, temas gráficos que refletem uma cultura do gosto inerente à experiência de Macau, como por exemplo, a grelha, que remete para a lógica estrutural, encontra pontualmente manifestações na fachada, como se tentasse, por entre a ondulância geométrica, mostrar uma regularidade implícita (figuras 52 e 53). A *Casa de Chá*, um edifício anexo de menor dimensão, é utilizada como “contraponto (...) às majestosas ‘certezas’ volumétricas do grande edifício.”²¹¹ É uma construção de artificios, de intersecções geométricas, volumetrias inacabadas, no fundo, é uma colagem pictórica. Na memória descritiva da obra, Graça Dias refere-se a uma vontade de “introduzir discretamente um discurso de reformas formais e programáticas que pudesse libertar significados menos comuns,”²¹² será isto o mesmo que dizer *transformar o quase bem?*

“No conjunto há uma mediação e equilíbrio dos temas ‘populares’ e ‘eruditos’, da ‘ordem’ com a tentação decorativa. A ‘bricolage’ contida do ‘Golfinho’ decorre directamente da expressividade dos desenhos de Graça Dias. E, nesse sentido, como é manifesto em Lisboa nos anos 80, a Arquitectura como Arte surge aqui evidenciada.”²¹³

O método processual com base na grelha quadrangular é ainda mais eminente na obra de João Santa-Rita, da qual seleccionamos como exemplo o projeto *Rotunda I* (1992-96) (figura 59), a remodelação de uma estação metropolitana em Lisboa para extrapolar *reflexos*. A trama que começa por se dispor num esboço bidimensional adquire uma complexidade compositiva, onde a sucessiva acumulação de *layers* resulta numa tridimensionalidade espacial (figura 57). Espaço que é dominado pela quadrícula que se manifesta numa floresta de grandes pilares confrontada por geometrias hostis como a oval da “rotunda”

²⁰⁹ *Brasileiro* pela sua localização adjacente à Rua do Brasil (o que leva a que as referências sejam do período moderno do Brasil dos anos 1950).

²¹⁰ José Manuel das Neves, *Graça Dias + Egas Vieira: Projectos 1985-1995* (Lisboa: Estar Editora, 1997), 24.

²¹¹ José Manuel das Neves, *Projectos 1985-1995*, 24.

²¹² José Manuel das Neves, *Projectos 1985-1995*, 24.

²¹³ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 445.

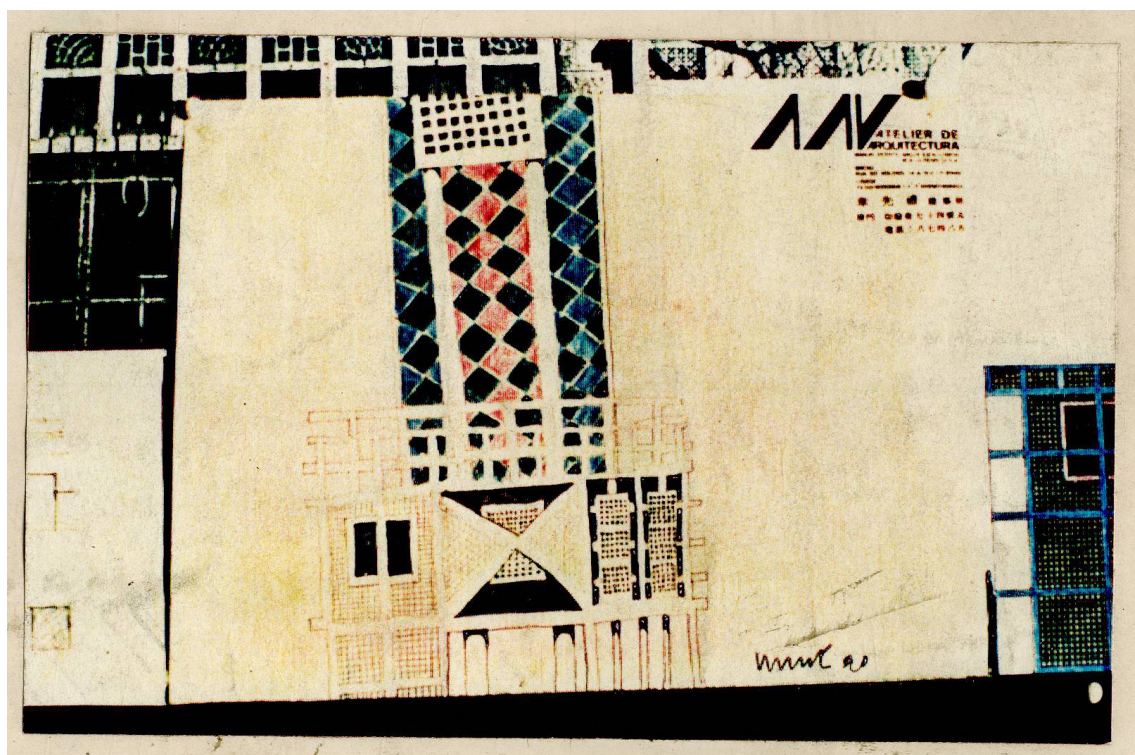
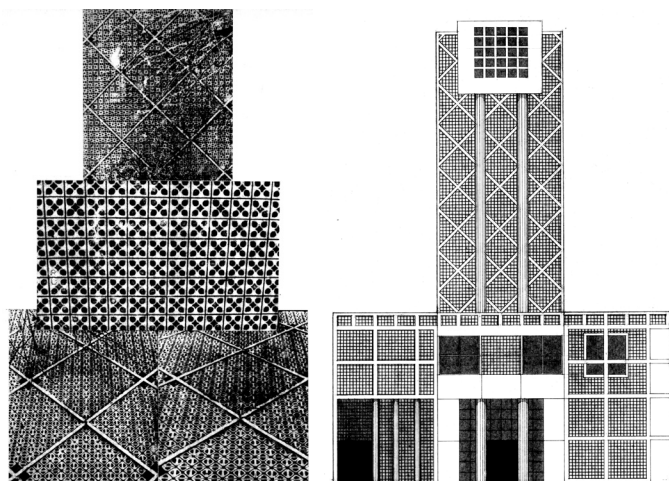


Figura 60. Esquema de colagens de quadrículas do quotidiano [Arquivo Manuel Vicente].
Figura 61. Alçado frontal da Fábrica na Avenida Wenceslau de Moraes, Macau, (1980) [Arquivo Manuel Vicente].
Figura 62. Estudo pictórico para o alçado frontal do projeto [Arquivo Manuel Vicente].

ou os percursos que a intercetam²¹⁴ (figura 58). Ainda que num contexto diferente, cultiva o gosto pela trivialidade, o sistema pilar-viga é aprofundado nos esboços altamente geométricos a que nos tem habituado, a interceção de linhas e planos a preto e branco constroem espaços metafísicos, cinematográficos, cenários futuristas.²¹⁵ Esta densidade transpira Macau.

Retornando a Macau, elencamos uma obra não construída e que não avançou para projeto de execução, mas que pela sua complexidade conceptual consegue ser uma obra síntese deste tema – um estudo para uma *Fábrica na Avenida Wenceslau de Morais* (1980). Síntese porque faz a interseção entre o *corte e costura*, a colagem e a grelha estruturante, onde são as próprias tramas que são subtraídas diretamente do quotidiano, cortadas, rodadas, coladas e replicadas – atribuindo-lhe novos significados (figura 60):

“Numa zona em que a rua e avenida são palavras por enquanto pouco significantes, dada a anarquia de anteriores intervenções, este edifício fabril apostando nos elementos vulgares de afrontamento com a rua poderia, reportando-se sempre a Macau, sugerir um significado novo para ‘fábrica’.”²¹⁶

Em planta percebemos que é a partir de um traçado “regular e regulado,” que preenche a totalidade do lote, que se desenham rigorosamente os espaços e as suas proporções. Do mesmo modo essa *regra* desenha a fachada (figura 61). No entanto o seu preenchimento é mais livre, pensado a partir de padrões geométricos banais de base quadrangular, arrançados sem preconceito numa colagem pictórica que antecipa a forma do edifício (figura 62). Manuel Vicente descreve esta abordagem como uma *atitude* “de homenagem e memória a outros desenhos da cidade (...) marcas que a caracterizam e onde ela se reconhece (Colégios de S. Francisco e do Sagrado Coração ou o Hospital Chinês).” No entanto, percebemos que é apenas uma retórica, não lhe interessam *exotismos* nem *historicismos*, e

²¹⁴ João Santa-Rita fala sobre o WTC com um discurso que remete para este tipo de opção que vemos patente no projeto do metro, cita Manuel Vicente: “Vamos fazer quadrados cruzados com quadrados que dão triângulos e é a partir dos triângulos que vamos trabalhar. Isto vai ser uma coisa pura, mas depois vamos introduzir aqui um círculo, que é o caso do *World Trade Center*, que vai destabilizar (...)” Entrevista a João Santa-Rita.

²¹⁵ “(...) iminentemente uma espécie de elogio e homenagem à estrutura, ao pilar e à viga. É algo muito ancestral, trazida quase dos primórdios da Arquitectura, a importância do trabalho de um pilar e de uma viga e como é que isso se trabalha e constrói.” Samanta Meneses, “João Santa-Rita – o desenho no processo de invenção,” (Tese de Mestrado Integrado em Arquitetura, Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, 2017), 182.

²¹⁶ Arquivo Manuel Vicente (FAUL), memória descritiva do projeto.

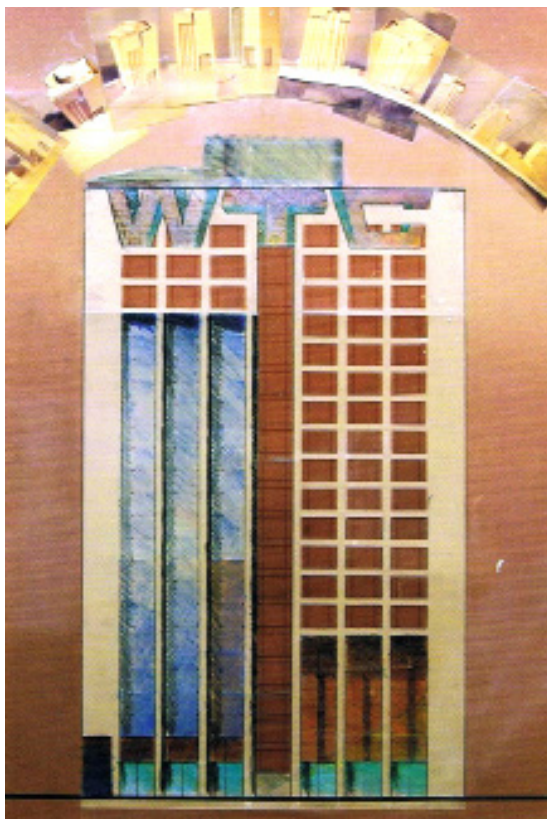


Figura 63. *King Kong lettering.*
Figura 64. Estudo do alçado do edifício *World Trade Center*, Macau, (1986-95).
Figura 65. *Edifício 1980*, Macau, (1979-81) [Arquivo Manuel Vicente].

entrando no campo das imagens, qualquer referência, por mais “insignificante”²¹⁷ que seja, é a mais pertinente, – não há *bom gosto* nem *mau gosto*; há *gosto*. (...) não há nada que seja impossível de fazer significar em termos poéticos, que seja impossível de ‘revelar’, que não seja suscetível de ‘manipulação’, de reposicionamento.²¹⁸ Falamos assim, contrariamente ao discurso, de uma *atitude* desprendida de *culturalismos*, *pop*, *venturiana* e pós-moderna.

3.2.2. OS EFEITOS

os motivos gráficos estão no lugar de objectos clássicos enquanto ‘arquitectura falante’

Em *efeitos* pretende-se retratar o edifício encarando-o como objeto arquitetónico expressivo e capaz de comunicar. Irão ser elencados temas que nos remetem para a perspectiva de quem observa, de quem vê de fora, de quem se *emociona*. De forma a percebermos aquilo que o tema contempla, começamos por lembrar uma das primeiras experiências em Portugal, o *Bar Metro e Meio*. Neste projeto, a fachada é um “cartaz comunicante”, tópico que sofre um processo evolutivo na obra de Manuel Vicente.

Na sua ida para Macau, o tema do *lettering* é usado de forma pró-ativa no *Chunambeiro* ou *Edifício 1980* (1978-81) (figura 65), assim apelidado devido ao icónico algarismo que remata a construção. Esta opção progride de um *outdoor* para uma vontade de comunicação visual. O edifício é esventrado por uma coluna de cor amarela que assinala uma transição de um tempo histórico, grava em pedra a entrada na década 80 e a sua representação para a cultura arquitetónica, onde a Arte e a estética ganham um novo valor. Será que nos podemos referir a estas opções como uma provocação à ortodoxia da Escola do Porto nesse período?

“Podemos descrever esta composição como um objecto com o seu exterior liso e regulado, ao qual subitamente arrancássemos pedaços que lhe mostrassem o interior como uma operação anatómica. (...) Dilacerado e sofrido, expõe-se agora à cidade.”²¹⁹

²¹⁷ “Mas há uma quantidade de coisas que são insignificantes – que não estão significadas – não são elas mesmas, e são passíveis de sofrer esse tipo de distorções no seu posicionamento, como são passíveis de articulação com outras, revelando-se mutuamente em perspectivas esplendorosas, insuspeitadas. *A articulação* revela, solta, liberta significados não aparentes.” Manuel Vicente, “Manuel Vicente,” entrevista por Manuel Graça Dias, *Via Latina: Forum de Confrontação de Ideias*, maio de 1991, 279.

²¹⁸ Manuel Vicente, “Manuel Vicente,” entrevista por Manuel Graça Dias, *Via Latina: Forum de Confrontação de Ideias*, maio de 1991, 279.

²¹⁹ Manuel Vicente, “Habitações na Rua do Chunambeiro, 6 e 8 (memória descritiva),” in *Arquitectura Falada: O Exercício da Palavra*, 43.

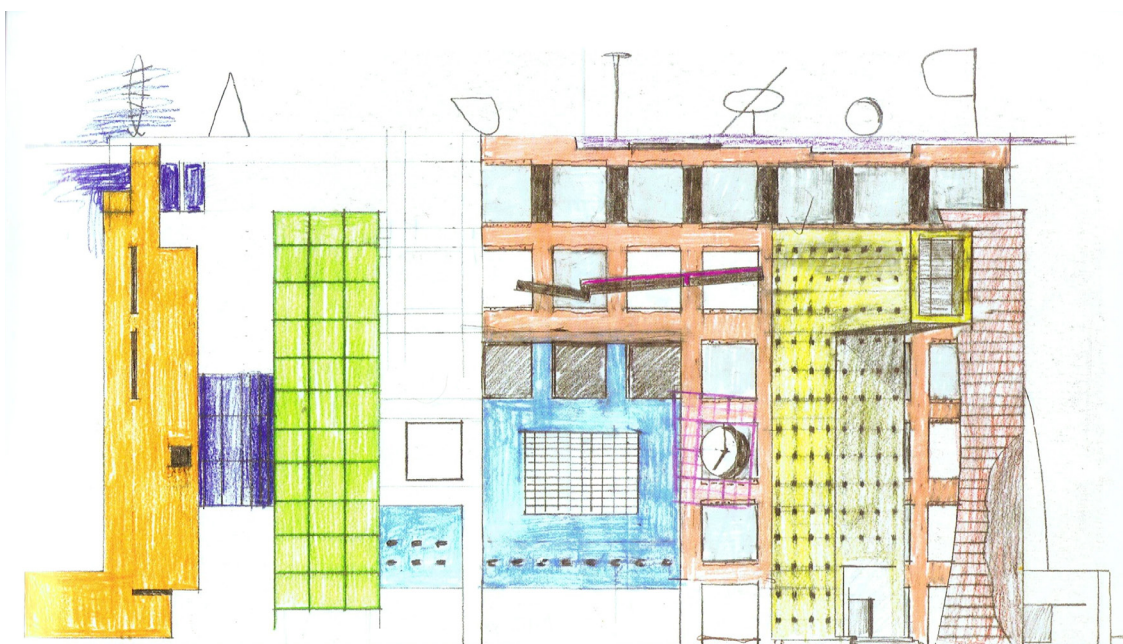


Figura 66. Estudo do alçado do Pavilhão de Portugal na Expo '92, Sevilha, (1989-92).

Posteriormente, num plano de maior sofisticação, introduzimos o *World Trade Center* (WTC) (1986-95) (figura 64), a obra que melhor representa as temáticas que estamos a tratar. O edifício vive da vontade de comunicar,²²⁰ é a representação máxima da cor, o “China Red”²²¹ delirante, e do *lettering*, que neste edifício evolui para um último patamar onde “constrói a própria arquitectura (...) Não se trata do *decorated shed* venturiano, já que o grafismo toma o corpo da arquitectura, não é adicionado como decoração.”²²² Também a geometria no WTC atinge o limiar entre a adição e a fragmentação. A lógica estrutural é substituída por formalismos de ordem geométrica que, no limite, é contrariada por linhas oblíquas e planos ondulantes que intercetam a composição:

“A ordem geométrica sobrepõe-se à ordem estrutural na criação de um espaço denso e climático. O jogo de intersecções de linhas, planos e materiais, alguma voluntária desconexão entre as partes, remetem já para os temas da arquitectura *desconstrutivista*.”²²³

Manuel Vicente lembrava *King Kong* (o remake de 1976) nas letras do WTC (figura 63), possivelmente porque o filme mostrava o World Trade Center americano na capa. Revolucionário no campo dos efeitos visuais, ganha um paralelismo com esta experiência em Macau, uma narrativa empenhadamente pós-modernista, revolucionariamente comunicante.

Esta abordagem desmedidamente pop é transportada com maior significado por Manuel Graça Dias e manifesta-se no *Pavilhão de Portugal na Expo '92* (1989-92), uma obra “síntese” do período mais experimentalista da sua arquitectura,²²⁴ como percebemos na memória descritiva: “todo o pavilhão cumpre, assim, o sentido de um desejo.”²²⁵ Um edifício efémero projetado e construído para a exposição de Sevilha de 1992. É um objeto híbrido, geométrico e graficamente comunicante. Manuel Graça Dias começa por dizer que o pavilhão é “uma arquitectura de simbolismo abstracto, com os pretextos e pontos

²²⁰ “(...) é um edifício em que os motivos gráficos estão no lugar de objectos clássicos enquanto ‘arquitectura falante.’”

Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 432.

²²¹ Cor favorita de Manuel Vicente que trouxe da China propositadamente para cobrir o espaço interior da sua casa em Lisboa. Cf. *Arriverdeci Macau*.

²²² Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 432.

²²³ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 432.

²²⁴ “Representa uma síntese da liberdade espacial, estrutural, entropia de elementos e combinação de geometrias eruditas com elementos gráficos de comunicação (...).”

Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 447.

²²⁵ José Manuel das Neves, *Projectos 1985-1995*, 36.

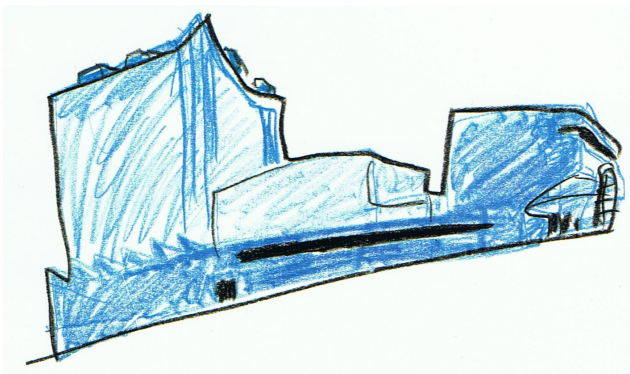
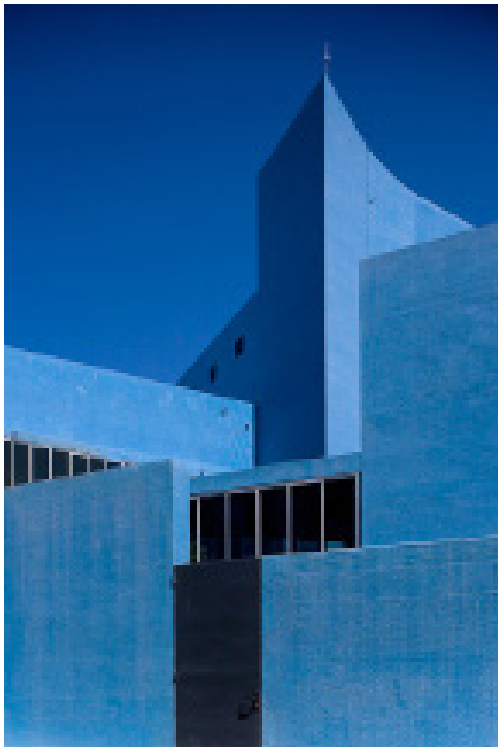


Figura 67. Fotografia do *Teatro Azul*, Almada, (1998-2005).
Figura 68. Esquisso representativo da cor como elemento unificador.

de partida baseados na História (...),” com isto não se refere à história da arquitetura nem a referências internacionalistas, mas a uma cultura portuguesa (no entanto, deixa de parte os regionalismos e celebra as suas conquistas²²⁶). É como se a *feira* estivesse no seu auge, vibrante, numa última tentativa de sobrevivência.²²⁷ Complexifica em planta diferentes tramas geométricas que se intersejam e crescem volumetricamente fragmentadas, criando tensões espaciais, “uma estrutura que é parte máquina, parte animal; ou parte gráfica, parte arquitectónica.”²²⁸ Dicotomia que se percebe nos desenhos evidentemente comunicativos do projeto (onde o *método* – a colagem, as malhas e a cor – estão presentes) (figura 66).

Com o amadurecimento da sua prática profissional, estes temas vão sendo adaptados de uma forma mais subtil, porém, continuam a desempenhar um papel fundamental. Como exemplo complementar, de entre muitos outros que compõem a sua obra²²⁹, decidimos mencionar, ainda que de forma sintética, o *Teatro Municipal de Almada* ou *Teatro Azul* (1998-2005) (figura 67). Um exercício de *cidade compacta* que cose a malha urbana através de uma esquizofrenia volumétrica, à qual a cor azul de milhares de quadrádivinhos de pastilha azulejar atribui uma unificação capaz de comunicar de forma gritante com uma envolvente *feia* e banal.

“Ao ‘variado’ programa somámos, redundantemente, uma caracterização plástica das diferentes partes, construindo uma volumetria *desejável*. O revestimento a mosaico cerâmico vitrificado azul claro ‘embrulha’ obsessivamente todo o conjunto de modo a ‘apertar’, através da cor, brilho e textura, os dispersos e diferentes momentos que um organismo com esta complexidade gera e encerra.”²³⁰

²²⁶ “PORTUGAL – as letras – são esculturas que o encimam, coroam e subvertem leituras. Não já uma presença formalizada e triste, nada de ensinamentos; Portugal aqui está, tem oito séculos, como as oito letras do seu nome e é das mais antigas nações da Europa.”

José Manuel das Neves, *Projectos 1985-1995*, página.

²²⁷ “O pós-modernismo do Pavilhão de Sevilha refere-se a uma interpretação local, uma apropriação singular e não como uma linguagem internacionalista codificada que, aliás no final dos anos 80, estava já em crise.” (A crise chegou mesmo e o pavilhão acabou pintado de branco – Cf. Luís Torgal, “Pavilhão de Portugal da Exposição Universal de Sevilha ‘92,” *Jornal Arquitectos: Esquecido*, <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/forum/esquecido/pavilhao-de-portugal-da-exposicao-universal-de-sevilha-92>).

Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 448.

²²⁸ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 448.

²²⁹ Cf. *Anfiteatros da Universidade Egas Moniz* - Anfiteatros; Edifício Politécnico; Biblioteca e Cantina: “Com a escolha de materiais de revestimento que dignificassem a proposta, com durabilidade assegurada, conseguindo, em simultâneo, uma significação de textura e cor dos diferentes volumes, de modo a que pudessem constituir-se num todo variado. Quase como um pequeno pedaço de cidade (...);” ou ainda *Projeto Edifício Sede Expresso/Sojornal*: “Propositadamente, inscrevemos *Expresso* (...) Foi um modo de nomear, afirmativamente; ninguém nunca perguntará onde fica o *Expresso* porque o edifício ‘falará’ - enorme *outdoor* ele próprio de si próprio -, assinalando a presença contra violentas estradas.”

Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, *11 cidades: projectos 1995-2005* (Porto: Civilização, 2006), 77 e 92.

²³⁰ Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, “Teatro Municipal de Almada/Teatro Azul, Almada,” in *11 cidades*, 216.

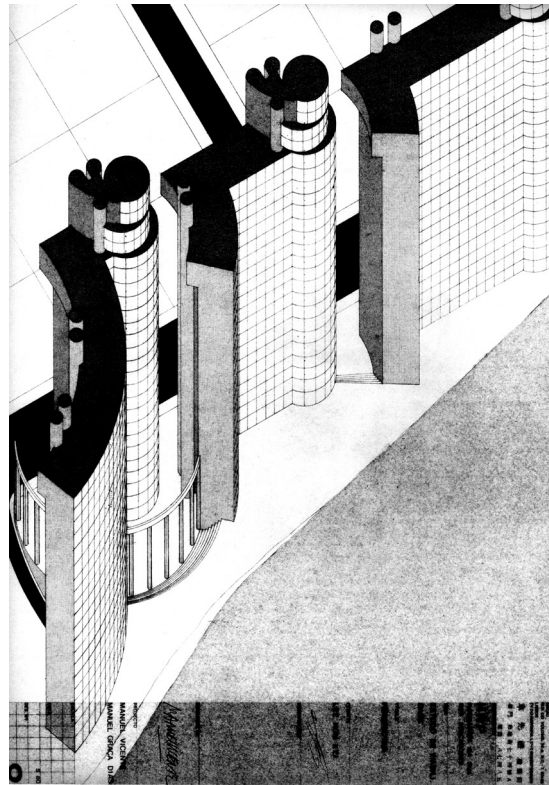


Figura 69. Estudo pictórico das Habitações na Rua dos Pescadores, Macau, (1980) [Arquivo Manuel Vicente].
Figura 70. Axonometria do projeto [Arquivo Manuel Vicente].

Como forma de complementar este tema, listamos ainda um estudo de viabilidade para um conjunto de *Habitações na Rua dos Pescadores* (1980). Um projeto único, diferente das experiências de habitação privada deste período, que representa a liberdade da forma, entendida como um elemento comunicante, não condicionado pelo lote ou pelo quarteirão. Projetado para uma zona de proximidade com a água, pressupomos que, pelo desenho da fachada, se fosse materializar num edifício envidraçado, *refletante* (da cidade), pensado para quem chega a Macau, como uma *cara* para a cidade (figuras 69 e 70). Propõe uma leitura isolada da forma, *objetual*, um tema já refletido, por exemplo, no 1980, na *Viúva* ou no *Lobo d'Avilla*, mas nunca explorado no seu limite como é apresentado nesta proposta. Manuel Vicente refere-se a este tipo de experiências como “objectos identificáveis” e “referenciáveis”, “um objecto que a vista identifica e a que se dá um nome qualquer, até pode ser uma alcunha, mas dá-se-lhe um nome.”²³¹

3.2.3. OS OBJETIVOS

a geometria não é um fundo mas a própria figura

Objetivos, não só como propósito ou finalidade, é também entendido como procedente de sensações. É transversal na obra de Manuel Vicente a produção de espacialidades que procuram a sensibilização visual, o deslumbramento. Encontra nos *néons* e na densidade visual de Macau as ferramentas para a construção das suas próprias narrativas ficcionais.

Um espaço eletrizante retirado de *The Shining*, de Stanley Kubrick,²³² é a forma que Jorge Figueira encontra para descrever a sala de leitura do *Arquivo Histórico de Macau* (1985-89), um projeto de intervenção num edifício patrimonial. Este projeto amplifica o uso da grelha geométrica, a regra criada pelas figuras quadrangulares é repetida até envolver o edifício como se fosse um “vírus em propagação:” desenha a fachada, contamina os espaços, constrói o mobiliário, cria uma “segunda pele” ou ainda, um “mundo artificial:”²³³

²³¹ Manuel Vicente, “Manuel Vicente,” entrevista por Manuel Graça Dias, *Via Latina: Forum de Confrontação de Ideias*, maio de 1991, 288.

²³² “The Reading room of the Historical Archive of Macau is claustrophobic and with a décor drawn, one might say, from “The Shining”, by Stanley Kubrick, reddish and electric.” Jorge Figueira, “Pop goes Asia!,” 16.

²³³ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 428.

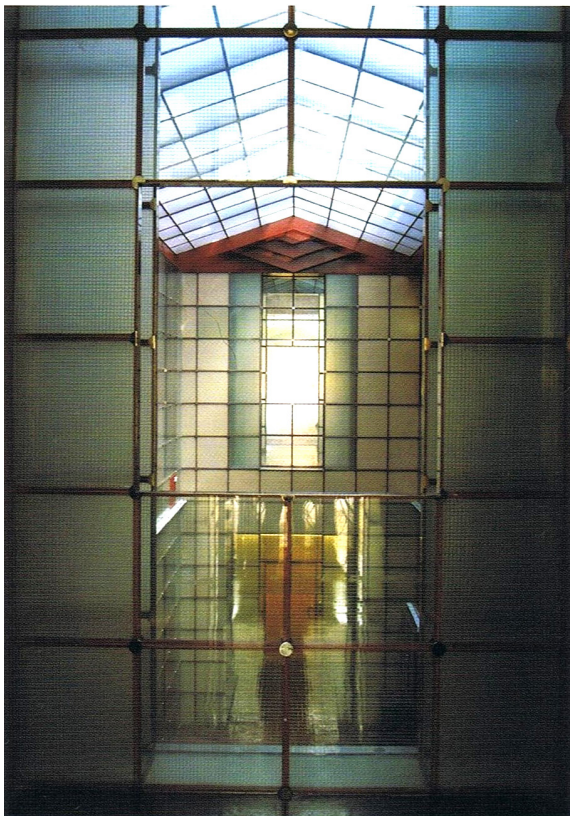


Figura 71. Arquivo Histórico de Macau, Macau, (1985-89).
Figura 72. Renovação do Edifício *Ritz*, Macau, (1992) [Arquivo Manuel Vicente].

“A métrica reticulada da grelha é um guião que determina o desenho de todos elementos. A geometria não é um fundo – como os *traçados reguladores* na arquitectura moderna – mas a própria *figura*.”²³⁴

A organização espacial remete para o edifício preexistente, onde é o vazio central que organiza todo o programa. Um espaço de forma paralelepípedica revestido por planos opacos e translúcidos que se prolongam numa lógica de planos sucessivos para os restantes compartimentos (figura 71). A luz natural que escorre do pé direito duplo é difusa, contrariada pela eletrizante iluminação refletida na cor vermelha viva: “a decoração não se distingue da arquitectura, ou até trocam de lugares: a decoração organiza; a arquitectura confunde.”²³⁵

Dentro do mesmo plano de análise, ainda podemos referir a renovação do edifício *Ritz* (1992). Uma intervenção num edifício histórico no Largo do Senado para albergar a Direção dos Serviços de Turismo de Macau. O programa pressupunha a transformação dos três pisos originais em cinco, sem alteração das fachadas (pela importância histórica que simbolizavam na configuração do largo), o que originou espaços com um pé direito baixíssimo e muito densos. Para aliviar a tensão causada pela condensação dos pisos o espaço central foi deixado em aberto, num grande fosso com a dimensão vertical total. A grelha geométrica é repetida em múltiplos e utilizada como um elemento em propagação que vai trepando o edifício. A rigidez geométrica é, no entanto, contrariada pelas formas ondulantes que rematam a cobertura (figura 72).

Ao propormos encontrar reflexos destes ensaios no contexto português, de forma imediata somos remetidos para outro projeto de Manuel Vicente, a *Casa dos Bicos*, uma obra que vamos visitar nesta dissertação. Como afirma Jorge Figueira, “é necessário ir a Macau para perceber a liberdade e o espírito experimentalista da reabilitação.”²³⁶ No entanto, os temas abordados encontram analogias em outras experiências portuguesas, traduzidas noutras gerações de arquitetos.

²³⁴ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 428.

²³⁵ Jorge Figueira, “Arquitectura em Divagação,” 79.

²³⁶ “It is necessary to go to Macau to understand the freedom and the experimental spirit of the rebuilt of Casa dos Bicos.” Jorge Figueira, “Critique: Building Appraisals - The return of the Casa dos Bicos, Lisbon, 1983,” *The Journal of Architecture* 22, nº 2 (março 2017): 343, <https://doi.org/dez.dezoitenta/13602365.2017.1298655>.



Figura 73. Loja Ana Salazar, Lisboa, (1988).

Figura 74. Volume anexo ao edifício *Banhos de S. Paulo* (não construído).

Figuras 75 e 76. Fotografias de interior da renovação do edifício *Banhos de S. Paulo*, atual Sede da Ordem dos Arquitetos, Lisboa, (1991-94).

Na obra de Manuel Graça Dias, assinalamos o edifício *Banhos de S. Paulo* (1991-94), uma recuperação de um edifício neoclássico para abrigar a sede da atual Ordem dos Arquitetos.²³⁷ Tal como no *Arquivo*, a ideia do pátio central é mantida, transformando-o na principal fonte de luz natural. No entanto são os elementos que o constroem que mais nos interessam. Sem pudor, são substituídos os elementos em ferro forjado, por um sistema misto de perfis de aço e de painéis opacos geométricos que vão contaminando o edifício (figura 76). As paredes cobertas esporadicamente com pedaços de azulejo coloridos, partidos e perfeitamente encaixados, são utilizados em alusão à cultura das formas e das artes plásticas. A escada, com um desenho diagonal no arranque (talvez com referência na *Casa dos Bicos*) funciona como um elemento desestabilizador do espaço, estruturante por um lado, escultórico por outro (figura 75). A fachada principal é mantida e recuperada, apenas sofre uma alteração no coroamento onde os arquitetos optam pela colocação de um espelho, traduzindo uma ideia dupla entre ver e ser visto, uma forma de comunicação arquitetónica. O projeto ainda propunha um volume anexo, geometricamente complexo, uma arquitetura de formas, planos e cores, uma representação metamórfica como é referido na memória descritiva, “animal de luz sobre pilotis de ferro, anichado ao lado dos *Banhos e S. Paulo*”²³⁸ (figura 74).

“Esta intervenção remete para as experiências de Manuel Vicente em Macau, onde Manuel Graça Dias esteve envolvido. Ao gosto pela entropia de elementos e densidade de acontecimentos é acrescentado uma lógica decorativa que decorre das experiências ecléticas aprendidas com as ‘casas de emigrantes’.”²³⁹

Para complementar a análise, referimos ainda o projeto para a *Loja Ana Salazar* (1988), uma experiência de pequena escala onde o tema da saturação geométrica e do brilho eletrizante são evidentes. É proposta uma grelha de base quadrangular que se adapta e contamina os vários espaços da loja, interligando a rudeza da preexistência com a clareza, (ou claridade) da intervenção (figura 73).

²³⁷ Na altura Sede da Associação dos Arquitectos Portugueses (AAP).

²³⁸ José Manuel das Neves, *Projectos 1985-1995*, 50.

²³⁹ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 451.

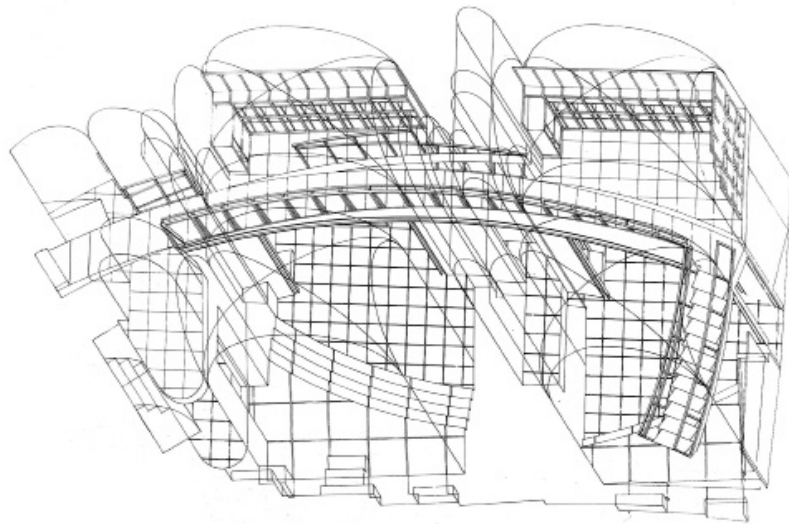


Figura 77. *Farmácia Andrade Ribeiro*, Lisboa, (1994-95).

Figura 78. Esquema axonómico da grelha estruturante da *Casa Mestra*, Lisboa, (1988-89).

Mantendo o contexto geográfico português, por sua vez, João Santa-Rita demonstra uma apropriação destes temas, muito influenciado pela sua fase em que colabora com Manuel Vicente em Macau. A densidade que encontra em Macau é recorrente na construção de desenhos labirínticos, *piranesianos*, depois transpostos para problemas arquitetónicos. A grelha estrutural evolui no sentido da saturação do espaço, um tema que se repete em vários projetos.²⁴⁰ Salientamos a *Casa Mestra* (1988-89), uma das primeiras obras do atelier. Apesar do espaço não representar uma saturação evidente, percebemos por uma axonometria do projeto a forma como este tema foi crucial para o desenvolvimento do conceito metodológico (tirando partido da evolução técnica do desenho computadorizado) (figura 78). O cruzamento entre a complexidade espacial e a trama geométrica formula a regra que compõe os pavimentos, as paredes, os vãos e o mobiliário.

Pedro Belo Ravara também projeta uma experiência de pequena escala, mas que gosta de referir pela forma como esta remete para alguns temas de Macau, a *Farmácia Andrade Ribeiro* (1994-95). Fala desta obra como se tratasse de um filme de ficção científica, o espaço interior “ilusório,” do campo das “imagens virtuais” ou da “transfiguração do real,”²⁴¹ conseguida através de um jogo de espelhos e de uma estrutura geométrica aparentemente desequilibrada (figura 77) que “transforma o espaço de atendimento num local onde a realidade visual é transformada em inúmeras possibilidades tridimensionais.”²⁴²

Dando um último salto geográfico para Macau fazemos a análise do edifício da *Teledifusão de Macau (TDM)* (1986-90). O projeto desenvolve-se em várias fases,²⁴³ desde a primeira vez que chega a Macau (com o projeto da *Emissora Radiodifusão de Macau*) até ao seu amadurecimento profissional (com o *Edifício Administrativo*). A torre administrativa pode

²⁴⁰ Cf. Remodelação de um andar para *Habitação Própria* (1989-90): “a proposta caracteriza-se pela utilização sistemática de um desenho que envolve todo o espaço e resolve todas as suas componentes desenhadas e materiais.”; o projeto de remodelação do *Instituto Aurélio da Costa Ferreira* (1991-96): “tomando os aspectos mais marcantes e significativos do edifício, imprimiu-se um traçado, no qual se baseiam as decisões de projecto mais estruturantes (...)”; ou ainda o *Campo de Santana* (1991-96), a remodelação de um palacete do século XIX: “o desenho do interior, é concebido como uma estrutura que vem ocupar todo o edifício (...)”.

Cf. José Manuel das Neves, *João Santa-Rita: Projectos 1987-1998* (Lisboa: Estar Editora, 1998).

²⁴¹ Baixa Atelier, “Farmácia Andrade Ribeiro (Memória Descritiva),” *Arquitectura em Lisboa e Sul de Portugal desde 1974* (Lisboa: Editorial Blau, 2005), 264.

²⁴² Baixa Atelier, “Farmácia Andrade Ribeiro,” 264.

²⁴³ (E.R.M.) Emissora de Radiodifusão de Macau - 1964; 1ª Fase: Estúdio Principal e Instalações Técnicas da Teledifusão de Macau - 1983; 2ª Fase: Estúdio de Manutenção e Informação - 1985; Edifício Administrativo - 1986.

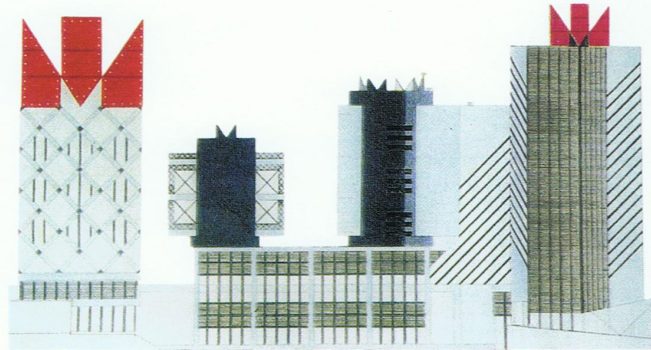
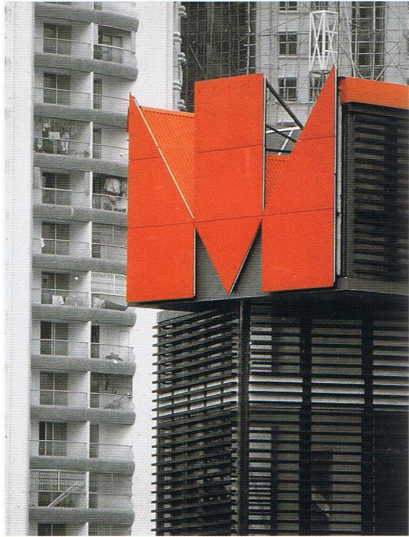


Figura 79. O *lettering* como espaço construído.

Figura 80. Estudos de alçado para o edifício administrativo da *Teledifusão de Macau*, Macau, (1986-90).

Figura 81. A grelha como “vírus em propagação”.

ser lida num plano de síntese dos temas que marcaram a arquitetura de Manuel Vicente em território ultramarino.

“Citando ainda Kahn, ele dizia também que a forma de colocar qualquer problema continha já a resposta: em relação ao meu projecto ERM/TDM diria que em 1964 estava presente, embora indecifrado, tudo o que vim a decidir durante a década de 80. E estava presente, praticamente como obrigação.”²⁴⁴

O projeto apoia-se mais uma vez numa grelha estrutural que, por rotação, ampliação e repetição, se tridimensionaliza e desenha, tanto o espaço interior como o espaço exterior da torre. Essa estruturação é o princípio geométrico que permite que as sucessivas alterações feitas ao complexo se mantenham coerentes à ideia inicial, tal como se refere em nota do autor, “do uso (mais provisório) à forma (mais permanente) há um constante viajar, propositadamente não sincronizado, para que o imprevisto se possa a todo o momento instalar, como se houvera sido esperado.”²⁴⁵ Os envidraçados da fachada são transportados para os corredores, criando uma densidade geométrica retroiluminada: pilares e vigas luminosos (figura 81). As caixas de escadas contrariam a regularidade introduzindo linhas oblíquas que apontam para o limite da construção. O *lettering* constrói o topo da torre, “não é uma abóbada, um lanternim ou um frontão que remata e desenha o topo do edifício, mas um elemento gráfico, uma *letra*, ou seja, é um motivo pop, – um sinal gráfico ampliado – que desenha o marcante *skyline* do edifício”²⁴⁶ (figuras 79 e 80).

Em modo de sinopse (visto que falamos do mundo efabulado de Manuel Vicente), podemos afirmar que a *TDM* é um projeto *completo*, complexo por natureza, integra *métodos, efeitos e objetivos*; no limite, é uma narrativa pós-moderna construída no presente a pensar no futuro:

“A obra de Manuel Vicente em Macau corresponde a um itinerário particular no contexto da nossa arquitectura. Ele próprio criou uma espécie de ‘escola informal’ que motivou e influenciou gerações de arquitectos. Sem a percepção desse ‘itinerário’ não é possível compreender uma parte significativa da história recente da arquitectura portuguesa.”²⁴⁷

²⁴⁴ Manuel Vicente, “Reflexões,” *Architécti*, nº4, abril 1990, 77.

²⁴⁵ Manuel Vicente, “Notas do Autor,” *Architécti*, nº4, abril 1990, 87.

²⁴⁶ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 430.

²⁴⁷ Jorge Figueira, “Continuar Macau,” 68-69.

3.3. EXPERIÊNCIA DE MACAU, UMA CITAÇÃO DIRETA

“Não há nenhum mestre que se ligue a Lisboa. Há o Manuel Vicente, que não é mestre de Lisboa, mas é um macaense, e que de Macau vindo para Lisboa ensina às pessoas que estão neste local, antes de mais, uma atitude. Mas também uma série de outros costumes.”²⁴⁸

A prática de Manuel Vicente mantém sempre uma interligação muito forte com Portugal, os dois ateliers que mantinha em funcionamento operavam como um só, no entanto repartido em dois polos. Faziam-se projetos de Macau em Lisboa e vice-versa. Como dizia Manuel Vicente, “de certo modo, sinto-me sempre em casa, estou só a mudar de compartimento.”²⁴⁹ Isso faz-nos questionar sobre a importância do contexto para o processo inventivo. Se até certo ponto era em Macau que encontrava “patos bravos”, também numa fase final da sua carreira encontra em Lisboa um território disponível, ou melhor uma evolução técnica construtiva (que em Macau não existia), que lhe permite levar ao expoente máximo experiências no campo da artisticidade e inovação. No entanto, poucos acabam concretizados (talvez por se deslocarem para fora do *mainstream* cultural).

3.3.1. CASA DOS BICOS, O EX-LÍBRIS PÓS-MODERNO

a mais significativa obra pós-moderna-à-maneira-da-primeira-metade-dos-anos-80

Com uma prática muito intensa em Macau, e depois de uma experiência já consolidada, arrisca uma aventura em Portugal, que também se traduzirá numa referência futura no campo da reabilitação patrimonial em Macau (*Arquivo Histórico; Ritz*). O projeto para a *Casa dos Bicos* (1982-83), em parceria com José Daniel Santa-Rita, surge em resposta à *XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa*.

Este projeto é representativo de um período em que era em Macau que dominava o centro da ação. Em paralelo, em Portugal vivia-se um período de *festa*, com a “geografia central do pós-modernismo” em Lisboa e a sua “igreja universal²⁵⁰” no *Frágil: 1983* é o ano do “curto-circuito cultural”.²⁵¹ Manuel Graça Dias “(...) emerge como a figura central desta

²⁴⁸ Paulo Varela Gomes, “Debate,” in *Anos 1980*, 70.

²⁴⁹ Manuel Vicente, “Arquitectura é criar um lugar onde o inesperado possa acontecer,” 193.

²⁵⁰ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 298.

²⁵¹ Cf. Nuno grande, “Arquitectura portuguesa em fim-de-século: entre o pós-ideológico e o pós-moderno,” *Revista Camões: Da*



Figuras 82 e 83. Alçados frontal e tardoz da *Casa dos Bicos*, Lisboa, (1982-83).

‘nova geração’ voluntariosamente pós-modernista,²⁵² que recebe de Manuel Vicente convicções renovadas e encontram, numa das suas obras mais polémicas em Portugal, o *ex-libris*²⁵³ necessário, representativo da reivindicação que se fazia *ouvir* com o *Depois do Modernismo*. Essa manifestação de vínculo pessoal a Manuel Vicente decorre da não atribuição do prémio de Arquitectura da AICA (1983), comentada por Manuel Graça Dias na revista *Arquitectura* de setembro/outubro de 1984, onde sugere a intervenção na Casa dos Bicos como “imagem-símbolo para uma nascente geração de arquitectos que reclama de novo o direito ao espectáculo, à alegria, à sensualidade e à(s) bela(s) arte(s) (...).”²⁵⁴

Seguindo propósitos *anti-Carta de Veneza* e *anti-patrimonialistas*, a proposta apresenta-se espontaneamente pós-moderna,²⁵⁵ uma transposição da *Experiência de Macau* de Manuel Vicente pra território português. O projeto propõe uma reconstituição da fachada principal a partir de gravuras anteriores ao terramoto de 1755 (figura 82). Com base numa grelha – a *métrica dos bicos* – consegue determinar a localização dos vãos que dão lugar a caixilharias contemporâneas, desenhadas por António Marques Miguel, que evocavam elementos manuelinos. Os bicos são uma “*Collage Ideal* do nosso quinhentos, ponto de encontro de uma certa memória da *idade do ouro*, feito objecto de fruição pública e quotidiana,”²⁵⁶ reforçados por um *historicismo livre* das molduras das janelas. O interior reestruturado em três alas: o centro é cenograficamente construído por uma escadaria oblíqua que se liberta num pé direito total como se de um objeto escultórico se tratasse (figura 85); as duas alas expositivas são suportadas por colunas de luz que eletrificam o espaço. A fachada tardoz encontra nas experiências de Macau a sua configuração, a grelha propaga e materializa-se. É construída por uma teia envidraçada que tridimensionaliza geometricamente as intenções estruturais (figura 83).

Identidade da Arquitectura Portuguesa, nº22, 2013, 55-66.

²⁵² Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 275.

²⁵³ “Todavia, esta ‘geração’ – ou pelo menos o grupo que interviera mais organizadamente na exposição – precisava de um *ex-libris* (que não podia ser as Amoreiras, obra que consideravam uma importação de uma linguagem limitada, possível mas pouco interessante). Encontraram esse *ex-libris* numa obra polémica, feita em Lisboa por Manuel Vicente e José Manuel Santa-Rita: a renovação da Casa dos Bicos.”

Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 571.

²⁵⁴ Manuel Graça Dias, “Prémio de Arquitectura da AICA – 1983,” *Arquitectura*, nº152, maio/junho 1984, 74.

²⁵⁵ “Without being identified by its authors as an intention, one can argue that the project reveals a fictionalization of the old city, a mediaevalist figuration intersected with expressionist references in an exercise of unreserved, fearless post-modernism.” Jorge Figueira, “The return of the *Casa dos Bicos*, Lisbon, 1983,” 335.

²⁵⁶ José Santa-Rita, Manuel Vicente, “Fachada Sul,” *Arquitectura*, nº151, 1983, 68.

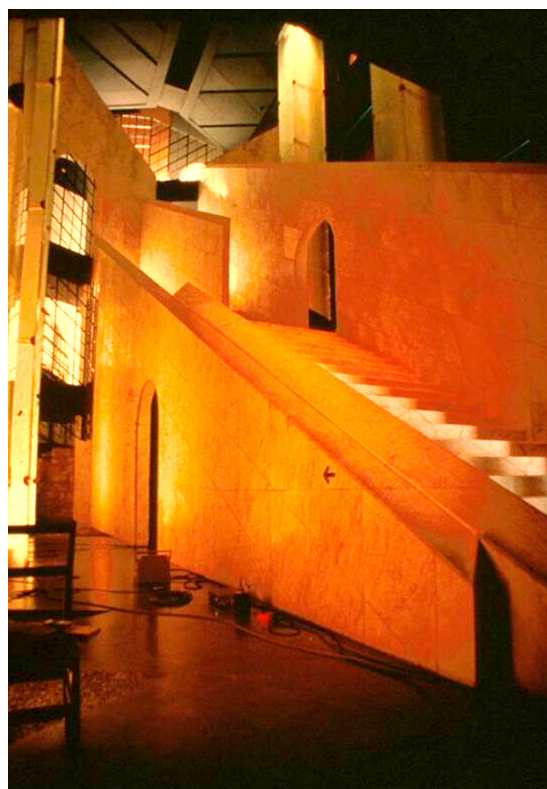


Figura 84. *ArquitECTURA* 151, “Capa”, 1983.
Figura 85. Fotografia da escada interior da *Casa dos Bicos*, Lisboa, (1982-83).

“Cada tema da Casa dos Bicos é pós-modernista; a Casa dos Bicos é quase excessivamente pós-modernista. A fachada é uma *réplica*, imagem segura a que o historicismo livre das molduras acrescenta uma subtil mas espectral dissonância; o interior é feito da ‘luz e penumbra’ de uma escada ‘maior que a vida’; a *curtain Wall* em formato doméstico da fachada tardoz remete para uma ‘desmaterialização’ contraditória com a *gravidade* da fachada principal.”²⁵⁷

A posição de Manuel Vicente nesta obra foi a garantia de polémica e controvérsia, entre *amantes* e *mal-amados*, o “(...) projeto foi avante graças à persistência e ao *lobbying* dos autores,”²⁵⁸ como confere Paulo Varela Gomes, “a chamada ‘opinião pública’ aceitou-a por puro medo de ser chamada de provinciana (...) a comunidade arquitectónica teve de engolir porque ninguém já tinha certezas e ninguém foi capaz (ou quis) argumentar contra o voluntarismo de Manuel Vicente.”²⁵⁹ Com base nestas premissas, este projeto acaba por ser rotulado por Paulo Varela Gomes como “(...) a mais significativa obra pós-moderna-à-maneira-da-primeira-metade-dos-anos-80 que se construiu em Portugal.”²⁶⁰

A Casa dos Bicos é *reflexo* da *Experiência de Macau* (de Manuel Vicente; dos anos 1970/1980) em Lisboa, é devedora de um ambiente particular, de um conjunto de vivências e temáticas transpostas e interpretadas de forma livre e imaginativa.²⁶¹ Jorge Figueira, em *Divagação*, fala mesmo numa “colonização em sentido inverso,”²⁶² onde, sem pudores, Manuel Vicente usa o léxico que veio adquirindo em Macau num projeto patrimonial em Lisboa. É em Macau (via Manuel Vicente) que a arquitetura portuguesa vai encontrar muitos dos argumentos para a construção de uma narrativa pós-moderna, “cumpre-se assim uma certa analogia: Macau está para o pós-modernismo em Portugal como Las Vegas para o pós-modernismo internacional.”²⁶³

²⁵⁷ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 240.

²⁵⁸ Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 571.

²⁵⁹ Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 571.

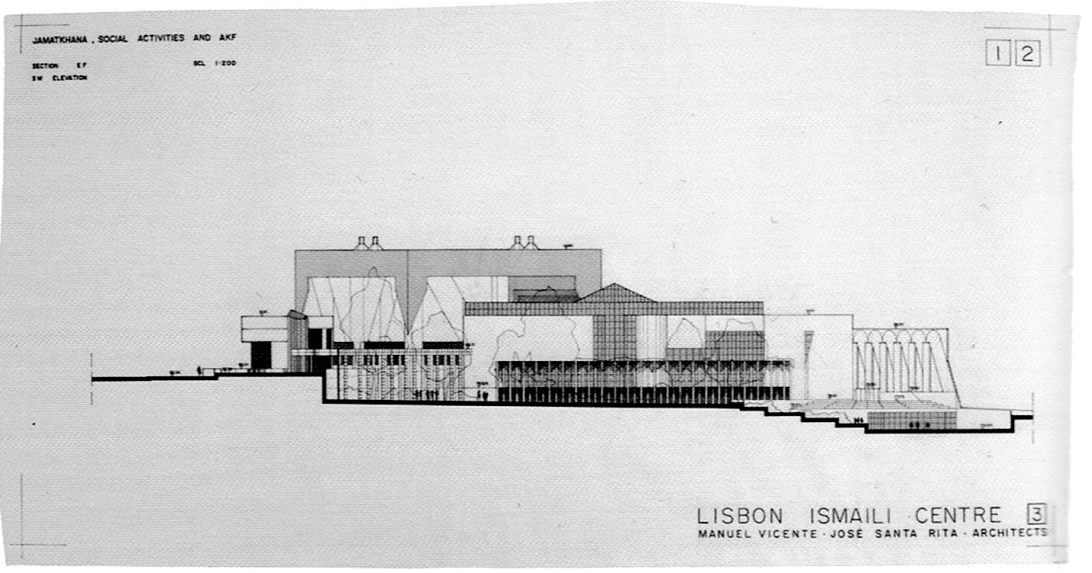
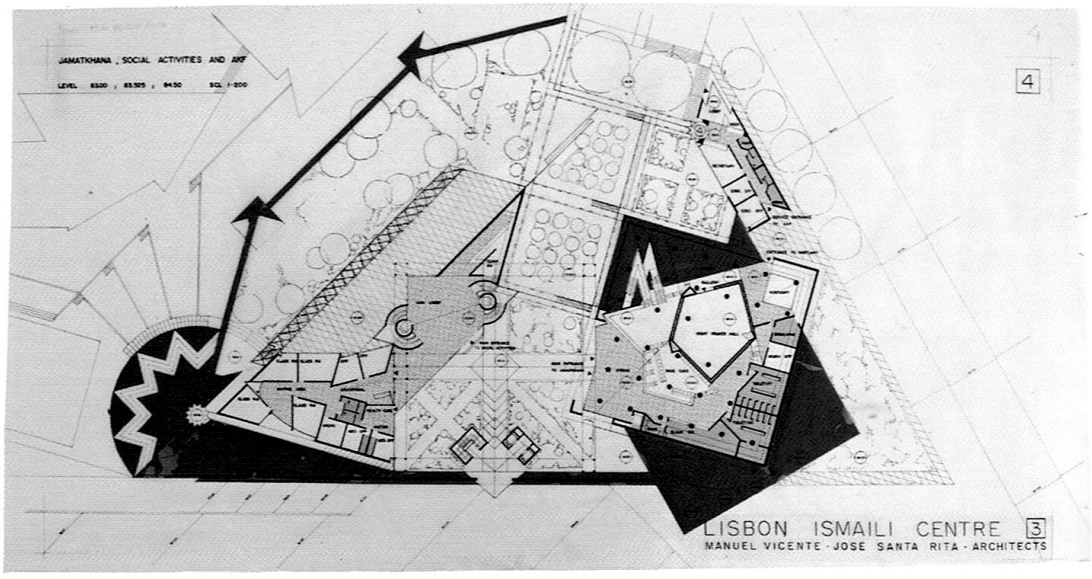
²⁶⁰ Paulo Varela Gomes, “Os Últimos Vinte e Cinco Anos,” 571.

²⁶¹ “(...) a intervenção na Casa dos Bicos demonstra o à-vontade e a imaginação livre com que Manuel Vicente é capaz de lidar com o problema patrimonial, numa transposição do ambiente macaense para o centro histórico de Lisboa.”

Jorge Figueira, “Arquitectura em Divagação,” 76.

²⁶² Jorge Figueira, “Arquitectura em Divagação,” 76.

²⁶³ Jorge Figueira, “A Periferia Perfeita,” 243.



Figuras 86 e 87. Planta e alçado do projeto para a Fundação Aga Khan e Centro Ismaelita, Lisboa, (1983-94).

3.3.2. OS INVENTIVOS ANOS 90

o Eiffel celebrou a construção em ferro, eu celebro o fim da construção naval!

“Em Macau, estabeleceu assim uma aproximação à realidade, muito distinta da que caracterizara as suas intervenções em Lisboa. Estava consciente e progressivamente a incorporar Macau no seu modo de projectar, desenhar e por fim a realizar o seu exercício da cidade.”²⁶⁴

A Casa dos Bicos não é uma experiência isolada e durante a década de 1990, a atividade de Manuel Vicente, dentro de um panorama de novas possibilidades de construção pública (maioritariamente concursos) e privada em Lisboa, intensifica a relação entre o Oriente e Ocidente. Estes projetos, pela sua polarização geográfica, eram particularmente colaborativos, era necessário encontrar correspondentes responsáveis para fazer a ponte entre Macau e Lisboa (escolha que geralmente pendia para colaboradores ou ex-colaboradores, reforçando a necessidade de encontrar apoio em personagens que viveram Macau). A análise deste período adquire uma grande representatividade na conclusão da análise do tema: *reflexos da experiência de Macau*, visto que demonstra a liberdade com que temáticas intrínsecas aos ensaios de Macau são transpostas para o nosso território (no entanto pouco aceites ou negados²⁶⁵).

Um dos projetos mais representativos desta fase, embora iniciado em anos anteriores, mas prolongado no tempo é o *Concurso Público para a Fundação Aga Khan e Centro Ismaelita* (1983-1994). Uma obra largamente participada, desde uma primeira fase por José Daniel Santa-Rita e João Santa-Rita, Pedro Ravara até uma última por Francisco Teixeira Bastos. Este concurso internacional premiado com a primeira posição é representativo de uma cultura de gosto pela forma. Com base na grelha densa começam por se conjugar, por adição e/ou subtração (fica a dicotomia), volumetrias simples, como o quadrado, a geometrias híper-complexas, como a estrela de 12 pontas seccionada (uma referência ao islamismo) (figura 86). Os volumes ganham autonomia a partir de um processo de fragmentação

²⁶⁴ João Santa-Rita, “Learning from Manuel Vicente,” 92.

²⁶⁵ Francisco Teixeira Bastos em relação ao projeto do Picadeiro de Queluz: “A realidade tem vindo a demonstrar, que a sociedade portuguesa actual não tem estado receptiva a entender este tipo de percursos porque não lhes consegue vislumbrar nem lucro nem proveito”.

Francisco Teixeira Bastos, “O Banal e a Arquitectura”, *ArteCapital*, 30 julho 2006.



Figura 88. Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta, Macau, (1990-98).
Figuras 89 e 90. Maquetes de estudo do Picadeiro do Palácio Nacional de Queluz, Lisboa, (1990-95).

geométrica, onde a complexidade é palavra-chave. Apesar da aparente simetria gerada pelo bloco central, no seu interior surge o caos e a desordem, cada espaço ganha uma característica diferente, seja geometricamente ou pela sua dimensão, arriscaríamos chamar a esta composição um labirinto-cidade. Este processo, ainda retilíneo, antevê uma lógica *desconstrutivista* explorada numa primeira fase no *Picadeiro do Palácio Nacional de Queluz* (1990-95) e de forma mais afirmada, no *Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta* em Macau.

O picadeiro, um projeto maioritariamente coordenado por Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes, nasce da condicionante inicial: o retângulo para o espaço da prática equestre, o qual define a métrica da malha estruturante; todo o resto é um processo inventivo de sobreposição de formas retas e curvas, efabulado em torno do espaço central (figura 90). As curvaturas das coberturas (*blocotelha* ou “cascas metálicas” – um material banal das coberturas envolventes) são uma tentativa de distorção da rigidez geométrica, uma acentuação do efeito de arquitetura em movimento (figura 89) (do ponto de vista do observador),²⁶⁶ no limite uma tentativa de *organi-cidade* (*cidade orgânica e/ou organizada*: pela malha que lhe confere consistência). Francisco Teixeira Bastos, no limite, fala de um “modo muito livre de descobrir as potencialidades dos traçados barrocos.”²⁶⁷ Podemos considerar este projeto como um momento charneira na procura da inovação material (que será plasmado de forma mais evidente no *Pavilhão da Realidade Virtual*) que surge naturalmente em obras de Lisboa, contrariamente a Macau, pela disponibilidade técnica que a fase construtiva suscitava.²⁶⁸

Numa breve referência a Macau, conferimos a evolução da obra Manuel Vicente, dentro de um quadro desconstrutivista, no projeto para o *Posto Operacional dos Bombeiros* (1990-98) (figura 88). Influenciado pelas potencialidades do desenho computadorizado, explora

²⁶⁶ Francisco Teixeira Bastos fala de uma intenção projetual: “Vicente entendeu ser o momento de se equacionar quais as leituras que eram possíveis de se ter de um equipamento cultural, quando observado em movimento, desde uma via de circulação rápida.”

Entrevista a Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes.

²⁶⁷ Entrevista a Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes.

²⁶⁸ Sobre o *blocotelha*: “Mas era muito procurar novos sentidos para materiais que já existiam, e não utilizar o material tal como nós o conhecemos.”

Entrevista a Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes.

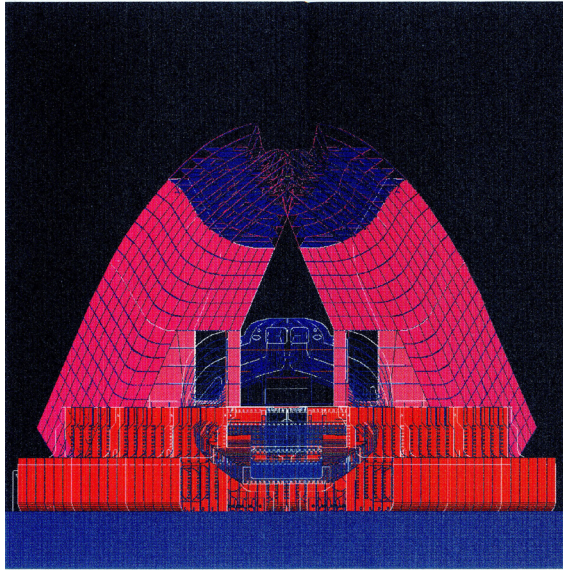
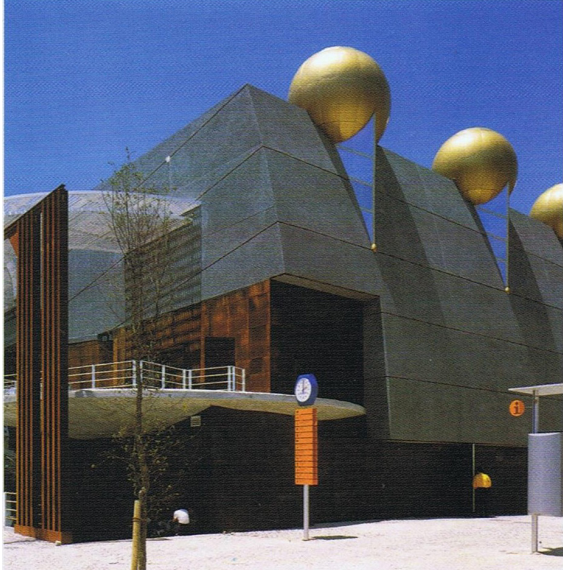


Figura 91. Pavilhão da Realidade Virtual, Expo '98, Lisboa, (1997-98).
Figuras 92 e 93. Pavilhão das Indústrias Marítimas, Expo '98, Lisboa, (1994-95) [Arquivo Manuel Vicente].

com outra densidade as deformações volumétricas que se vão encaixando *layer a layer* sobre o espaço central da garagem – um capacete de bombeiro, desenhado em alegoria à profissão com toda a liberdade de um personagem pós-moderno.

“Pronto ele aí está: maciço, sólido, pesado por fora, contido na sua pele brilhante em vitroso banal (...) Decompõem-se um pouco para uma das pontas, a rígida cobertura entra a esvoaçar em metal branco, como que prefigurando os inevitáveis crescimentos e excrescências, de que o tempo em Macau, anda sempre prenhe.”²⁶⁹

Já a prever a transição do milénio, num panorama ainda mais inventivo, efabulado e cinematográfico surge um conjunto de projetos com início no *Concurso de Ideias para a Expo '98*, para a qual desenha posteriormente o *Pavilhão das Indústrias Marítimas* e o *Pavilhão da Realidade Virtual* (figura 91) (o único construído e rapidamente esquecido). A Exposição Mundial de 1998 proporcionava uma oportunidade de colocar no campo das ideias todas as fantasiosas invenções que uma mentalidade dominada pelas Artes Plásticas (figura 93) conseguisse de facto imaginar, desde megaestruturas, petroleiros dilacerados (figura 92) a utopias construtivas. Era intenção do concurso enfatizar a dimensão formal, comunicativa e visual das propostas, tanto que foram valorizadas ideias utópicas, tal como se lia no comentário às propostas premiadas, “este concurso (...) significava, mais do que tudo, um pôr sobre a mesa ideias muitas vezes frescas e irrealizáveis.”²⁷⁰ Manuel Vicente foi um dos cinco premiados, de entre mais de cento e cinquenta mencionados, com uma proposta que repensava as indústrias navais, Michel Toussaint descreve a proposta como a “mais espetacular de todas e a mais diretamente associável ao tema da exposição.”²⁷¹ As gruas enormes dos estaleiros eram o meio de locomoção para os visitantes, que se iam reposicionando de plataforma em plataforma. Manuel Vicente dizia: “O Eiffel celebrou a construção em ferro, eu celebro o fim da construção naval!”²⁷²

²⁶⁹ Manuel Vicente, “Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta (memória descritiva),” in *Arquitectura Falada: O Exercício da Palavra*, 125.

²⁷⁰ Júri do Concurso, “Boletim da Exposição Internacional de Lisboa 1998,” *Informação*, nº 5, novembro de 1993.

²⁷¹ Michel Toussaint, “Das ideias à realização: uma exposição internacional e um bairro,” in *Arquitectura em Concurso: Percursos Críticos pela Modernidade Portuguesa* (Porto: Dafne, 2016), 272.

²⁷² Entrevista a João Santa-Rita.



Figura 94. Fotomontagem da proposta para o Concurso do Campo das Cebolas, Lisboa, (2013)
[Arquivo Pedro Ravara].

Figura 95. Planta síntese da proposta [Arquivo João Santa-Rita].

Por último, como não poderia deixar de ser, elencamos o último concurso de Manuel Vicente em vida²⁷³, o concurso para o *Campo das Cebolas* (fevereiro de 2013) (figura 95), que por coincidência, (ou por elucidação, porque de certa forma conclui sobre a não valorização, à luz da época, da prática de Manuel Vicente em Portugal) lhe *garantiu* um último lugar. Este projeto foi uma colaboração entre Manuel Vicente, João Santa-Rita e Pedro Ravara. A ideia nasce, mais uma vez, de uma apropriação do quotidiano, como relembra João Santa-Rita: “Manuel Vicente apareceu no atelier e tirou de um saco plástico uma concha de esparguete e disse: ‘É isto que temos de fazer! É este objeto! Temos de transformar isto em arquitetura.’”²⁷⁴ Se uma lata de sopa podia ser arte, uma concha de esparguete podia ser arquitetura! Foi sempre este olhar especial ou desconfiado perante o *feio* (que para ele não existia), que Manuel Vicente tentava efabular e que, de certa forma, resume a atitude que Manuel Vicente tentou transmitir para a arquitetura portuguesa.

A proposta era caracterizada por um ambiente exótico, húmido e tropical. Podemos extrapolar que é uma última tentativa, já forçada, de transparecer uma *Experiência de Macau*. Tentava cruzar a dureza da cidade com a nebulosidade da atmosfera. As imagens da representação da proposta são bastante comunicativas nesse sentido, no limite mostram um *oásis* na baixa de Lisboa (figura 94).

Isto é, Manuel Vicente “colonizador” do ocidente (um oásis no deserto). Isto é, a excentricidade de Macau plasmada em Portugal.

²⁷³ Manuel Vicente faleceu em março do ano de 2013.

²⁷⁴ Entrevista a João Santa-Rita.

CONCLUSÃO

A conjuntura em que o debate abordado na presente dissertação se insere é o suporte de leitura para o seu entendimento global. A arquitetura em Portugal, na urgência de encontrar um discurso cultural correspondente às alterações sociopolíticas geradas pelo pós-Revolução, divide-se entre os que se defendem numa *couraçã regionalista* e os que progridem no sentido da *pós-modernidade*: as referências internacionais de uma cultura erudita são sobrepostas pelo cosmopolitismo, pela validação das Artes e pelo prazer como ideologia. O pós-modernismo no nosso contexto é, por definição, *mundano* (e *periférico*).

Manuel Vicente, no entanto, já era um personagem pós-moderno ainda antes da imposição do pós-modernismo como *marca*, talvez por isso nunca tenha encontrado em Portugal o espaço necessário à prática desta condição. É na América, com génese na *Pop Art* e na teorização de Robert Venturi, que formula o léxico que lhe permite, em Macau, uma prática abertamente experimental ou, no limite, *impura*. Num momento pós-PREC, onde eram as vanguardas do moderno a referência *moral*, Manuel Vicente dissertava em torno do quotidiano, do *feio* e do *banal*, voluntarismo que se reproduz mais tarde como uma influência e/ou *tendência* (como diretriz e não como estilo) importante para a teia de ramificações que compõem este período da arquitetura portuguesa. Esta influência, que inicialmente é gerada em Portugal na ESBAL ou através de exposições, (*O Exercício da Cidade* – 1979 e *Tendências da Arquitectura Portuguesa* – 1986) progride depois, no sentido da experiência prática, em território macaense. A viagem para este contexto geograficamente circunscrito e culturalmente distinto torna-se devedor da visão particular de Manuel Vicente. A esta dualidade de fatores (Macau-Manuel Vicente) que se atribui a qualificação de *Experiência de Macau*.

A *Viagem ao* (ou para) *Oriente* realizada por um conjunto de personagens afetos à figura de Manuel Vicente é *profetizada* por Pedro Vieira de Almeida como uma oportunidade de “estruturação teórica e elaboração crítica” capaz de no retorno a Portugal se constituir num grupo – *Grupo de Macau* – ou numa *terceira-via*, um “dos parâmetros, uma das linhas-guia, e das mais brilhantes, do caldo de cultura em que se envolverá até ao ano de 2000, e

talvez depois, a arquitetura portuguesa.”²⁷⁵ Afirmação que nunca se veio a concretizar, pelo menos na configuração proposta. Na abordagem que sugerimos na presente dissertação, esta designação perde a extensão de *grupo* no pós-viagem, ou no limite, o *grupo* nunca existiu. Percebemos pelas colaborações (mapa anexo) que a viagem se processa por etapas, de forma sucessiva e não em conjunto, nesse sentido, os diferentes personagens que fazem parte desta narrativa experienciam diferentes períodos do atelier, sendo em última instância, impossível identificar um estilo comum. Tomando esta perspectiva como argumento achamos possível associar o conceito de *Experiência de Macau* – uma aquisição de conhecimento obtido pela prática do *Atelier da Rua do Volong* e pela vivência da cidade de Macau – ao conceito de *escola*, onde é o processo de abordagem o mote gerador de um panorama conjunto.

Nesse sentido propôs-se uma análise de uma experiência partilhada entre gerações em modo de itinerário, onde demonstramos, em *reflexo*, a dualidade entre Macau e Portugal, Macau e a *Experiência de Macau*. Deixamos, no entanto, em aberto a possibilidade da experiência isolada da viagem a Macau, sem o cruzamento com a figura de Manuel Vicente, constituir um fator a equacionar. O vocábulo “*reflexo*” é usado nesta circunstância pela sua multiplicidade de significados, de entre os quais se pretende reiterar: *indireto*; *involuntário*; *instintivo* ou ainda *imagem refletida* e *consequente*. Com o ponto de partida centrado nos projetos que as diferentes gerações de colaboradores participaram em Macau e os estímulos que essa envolvência *indiretamente* implica, demonstrámos de que forma os processos inerentes a essa aprendizagem se podem repercutir na prática profissional, não como resultado imediato, mas como forma de encarar a arquitetura. Não como um *reflexo nítido*, mas uma *imagem esbatida*.

Ao longo dos projetos que abordámos, são elencados temas patentes nas obras de Manuel Vicente em Macau que de forma *involuntária* (ou não) se podem encontrar no nosso contexto, transportados por colaboradores ou, *a posteriori*, por associação ao próprio Manuel Vicente. Temas que, pela sua particularidade dentro do quadro linguístico

²⁷⁵ Pedro Vieira de Almeida, “Uma História do Futuro,” 18.

português, contribuem para a formulação de uma ramificação particular dentro da pós-modernidade. Como metaforiza Pedro Ravara, uma árvore enxertada que tem raízes em Macau, que deriva do *tronco* que é Manuel Vicente e cresce autonomamente em vários *galhos retorcidos*²⁷⁶, posteriormente traduzidos em pensamento, crítica e prática arquitetónica. A *herança cultural* intrínseca à *Experiência de Macau* é o corpo comum, as derivações mais ou menos criativas são o resultado.

Propomos assim, entre outras possibilidades, dentro desta ramificação: Manuel Graça Dias como sendo o mais criativo, evolui para um quadro mais livre, do gosto pelas formas, pela cor, pela comunicação, em suma, pela *festa*, o qual nos confidencia: “Hoje se não tivesse tido essa formação não sei que arquiteto seria, mas seria um arquiteto muito mais *triste!*”²⁷⁷; João Santa-Rita, o mais metodológico, retira do modo uma importante lição que reproduz como suporte em vários projetos, o próprio reforça: “a forma de olhar é o que Manuel Vicente me transmitiu. Um horizonte pouco seletivo.”²⁷⁸; Pedro Ravara, que não se revê na simplicidade das imagens, afirma uma “tendência para complicar (...) para complexizar!”²⁷⁹, atributo que Manuel Vicente impunha à arquitetura; Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes, que das inúmeras associações retiram a arquitetura como contributo social, feita para acomodar a vida, ou “uma arquitetura sensorial. Se sair feia, paciência. Ficou o exercício!”²⁸⁰; ou ainda Diogo Burnay que mais do que especificidades práticas sintetiza aquilo que no limite é comum à *Experiência de Macau*: “O Manuel Vicente influenciou a forma como concebo o papel do arquiteto na sociedade.”²⁸¹ Denota-se nesta panóplia de afetos um *reflexo* dissipado, onde nem todos se reveem no voluntarismo de Manuel Vicente, no entanto, podemos afirmar que, de forma generalizada, a *Experiência de Macau* marca um ponto de charneira na sua formação arquitetónica.

²⁷⁶ “Isola-os não só relativamente ao resto da árvore do Sul e como tal do Norte, mas também entre si, constituindo assim cada um galhos diferentes e retorcidos que a partir do tronco principal vai contruindo uma outra árvore enxertada da primeira.” Pedro Belo Ravara, “Galhos Torcidos,” 94.

²⁷⁷ Entrevista Manuel Graça Dias.

²⁷⁸ Entrevista João Santa-Rita.

²⁷⁹ Entrevista Pedro Ravara.

²⁸⁰ Entrevista Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes.

²⁸¹ Diogo Burnay, “Diogo Burnay: Virtual Space,” 115.

Com a contribuição das perspectivas de diferentes arquitetos, colaboradores, associados e amigos de Manuel Vicente, hoje com prática consolidada, e o itinerário do qual fazem parte, pretendemos introduzir uma possível leitura sobre a influência de Macau e de Manuel Vicente dentro do panorama arquitetónico português. Consciente, no entanto, de que talvez em Macau se possa ainda encontrar um outro *Grupo de Macau*, aquele que nunca regressou e que dentro do mesmo contexto também se distingue pela sua aproximação à experiência do atelier de Manuel Vicente. Será esse uma *primeira-via* dentro do panorama macaense da época?

O reflexo mais direto da *Experiência de Macau* é, no entanto, a obra do próprio Manuel Vicente em Portugal. Um lisboeta que viaja para Macau e que volta no fim da sua vida, não como lisboeta, mas como macaense. Projeta para Portugal com o vocabulário que desenvolve em Macau (sem exotismos), – que já era seu desde início – com a efervescência de Macau, – que sempre o caracterizou como personagem – com o mesmo à vontade que em Macau – ou diria mesmo, com mais ainda. Entre *patos bravos* e utopias cinematográficas é o génio inventivo e inovador que se evidencia, a capacidade de imaginar no presente uma significação de futuro, de aceitar o feio e construir o sublime, de fazer da banalidade arquitetura. *Afinal uma concha de esparguete pode ser arquitetura!*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Monografias

- Afonso, João, ed. Lit. *Manuel Vicente: Trama e Emoção*. Lisboa: Atalho : Caleidoscópico, 2011.
- Afonso, João, ed. Lit. *Arquitectura Falada: O Exercício da Palavra*. Casal de Cambra: Atalho : Caleidoscópico, 2012.
- Baptista, Luís Santiago. *Arquitetura em Concurso: Percurso Crítico pela Modernidade Portuguesa*. Porto: Dafne, 2016.
- Dias, Manuel Graça. *Vida Moderna*. Mirandela: João Azevedo, 1992.
- Dias, Manuel Graça e Egas José Vieira. *11 cidades: projectos 1995-2005*. Porto: Civilização, 2006.
- Figueira, Jorge. *A Noite em Arquitectura*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.
- Figueira, Jorge. *Reescrever o Pós-Moderno*. Porto: Dafne, 2011.
- Figueira, Jorge. *Anos 1980*. Circo de Ideias, 2012.
- Gomes, Paulo Varela. *História da Arte Portuguesa*, vol. III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- Land, Carsten, Klaus J. Hucking e Luiz Trigueiros. *Arquitectura em Lisboa e Sul de Portugal desde 1974*. Lisboa: Editorial Blau, 2005.
- Leão Rui, coord. *Macau: Reading the Hybrid City: Discovering Manuel Vicente*. Macau: DOCOMOMO Macau, 2016.
- Neves, José Manuel. *Graça Dias + Egas Vieira: Projectos 1985-1995*. Lisboa: Estar Editora, 1997.
- Neves, José Manuel. *João Santa-Rita: Projectos 1987-1998*. Lisboa: Estar Editora, 1998.
- Saraiva, Margarida, coord. e Tiago Saldanha Quadros, coord. *Macau Sessions: Dialogues on Architecture and Society*. Macau: Babel, 2015.
- Vicente, Manuel, Manuel Graça Dias e Helena Resende. *Macau Glória: A Glória do Vulgar*. Macau: patr. Instituto Cultural de Macau, 1991.

Contribuições em monografias

- Afonso, João. "Caminho. Breve nota biográfica sobre uma vida prévia." In *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, editado por João Afonso. Lisboa: Atalho : Caleidoscópico, 2011.
- Almeida, Rogério Vieira. "A travessia do deserto: 1976-1985." In *Arquitectura do século XX: Portugal*. Lisboa: Portugal-Frankfurt 97, 1997.
- Costa, Alexandre Alves. "1974-1975. O SAAL e os Anos da Revolução." In *Arquitectura do século XX: Portugal*. Lisboa: Portugal-Frankfurt 97, 1997.
- Dias, Manuel Graça e Egas José Vieira. "Teatro Municipal de Almada/Teatro Azul, Almada." In *11 cidades: projectos 1995-2005*. Porto: Civilização, 2006.
- Dias, Manuel Graça. "A Arquitectura como presente para os outros." In *Macau: Reading the Hybrid City: Discovering Manuel Vicente*. Macau: DOCOMOMO Macau, 2016.

- Fernandez, Sergio. "Arquitectura Portuguesa, 1961-1974." In *Arquitectura do século XX: Portugal*. Lisboa: Portugal-Frankfurt 97, 1997.
- Figueira, Jorge. "Continuar Macau." In *A Noite em Arquitectura*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.
- Figueira, Jorge. "Outra tradição." In *A Noite em Arquitectura*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.
- Figueira, Jorge. "Intervenção Inicial." In *Anos 1980*.
- Figueira, Jorge. "'Made in Macao': Pop goes Manuel Vicente!" In *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, editado por João Afonso. Lisboa: Atalho : Caleidoscópio, 2011.
- Figueira, Jorge. "Manuel Vicente: Pop goes Asia!" In *Macau: Reading the Hybrid City: discovering Manuel Vicente*. Macau: DOCOMOMO Macau, 2016.
- Gomes, Paulo Varela. "Arquitectura, Os Últimos Vinte e Cinco Anos." In *História da Arte Portuguesa*, vol. III, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- Gomes, Paulo Varela. "Debate." In *Anos 1980*. Circo de Ideias, 2012.
- Grande, Nuno. "À la recherche d'une 'troisième voie.'" In *Les Universalistes: 50 ans d'architecture portugaise*. Marseille: Éditions Parenthèses, 2016.
- Grande, Nuno. "Cosmopolitisme dans un climat tropical." In *Les Universalistes: 50 ans d'architecture portugaise*. Marseille: Éditions Parenthèses, 2016.
- Mendes, Manuel e Nuno Portas. "A Polarização Lisboa/Porto." In *Arquitectura Portuguesa Contemporânea: anos Sessenta/anos Oitenta*. Porto: Fundação de Serralves, 1991.
- Milheiro, Ana Vaz. "Na pele do arquitecto: Manuel Vicente e os estudantes." In *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, editado por João Afonso. Lisboa: Atalho : Caleidoscópio, 2011.
- Ravara, Pedro Belo. "Galhos Torcidos e Folhas Manchadas." In *Macau: Reading the Hybrid City: Discovering Manuel Vicente*. Macau: DOCOMOMO Macau, 2016.
- Santa-Rita, João. "Learning from Manuel Vicente: O Arquitecto, o Cidadão e o Homem." In *Macau: Reading the Hybrid City: Discovering Manuel Vicente*. Macau: DOCOMOMO Macau, 2016.
- Toussaint, Michel. "Das ideias à realização: uma exposição internacional e um bairro." In *Arquitectura em Concurso: Percurso Crítico pela Modernidade Portuguesa*. Porto: Dafne, 2016.
- Vicente, José Pedro. "Decurso de um objectivo no percurso de um objecto." In *Macau Glória: A Glória do Vulgar*. Macau: patr. Instituto Cultural de Macau, 1991.
- Vicente, Manuel, Manuel Graça Dias e Helena Resende. "Objectivos." In *Macau Glória: A Glória do Vulgar*. Macau: patr. Instituto Cultural de Macau, 1991.
- Vicente, Manuel. "O Exercício da Cidade: Preâmbulo." In *Arquitectura Falada: O Exercício da Palavra*. Casal de Cambra: Atalho : Caleidoscópio, 2012.
- Vicente, Manuel. "Habitação social no Fat Chi Kei." In *Arquitectura Falada: O Exercício da Palavra*. Casal de Cambra: Atalho : Caleidoscópio, 2012.
- Vicente, Manuel. "Habitações na Rua do Chunambeiro, 6 e 8." In *Arquitectura Falada: O Exercício da Palavra*. Casal de Cambra: Atalho : Caleidoscópio, 2012.
- Vicente, Manuel e José Pedro Vicente. "Habitação social no Plano de Urbanização de Chelas zona N2." In *Arquitectura Falada: O Exercício da Palavra*. Casal de Cambra: Atalho : Caleidoscópio, 2012.

Artigos de publicações em série

Almeida, Pedro Vieira. "... Coisas muito indecentes e contrárias aos preceitos dos bons architectos." *Arquitectura*, nº 136, fevereiro, 1980.

Almeida, Pedro Vieira. "Uma História do Futuro." *Colóquio Artes*, nº89, junho, 1991.

Bandeirinha, José António. "O Encontro Nacional de Architectos em 1969. A reprodução das tensões sociais, culturais e políticas no âmbito profissional da arquitectura." *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 2010.

Bravo, Vicente, Hestnes Ferreira e Manuel Vicente. "Conversa à roda de uma casa." *Arquitectura*, nº 129, abril, 1974.

Coordenador e Comissão Executiva, "Preâmbulo." *Depois do Modernismo* (catálogo), 1983.

Dias, Manuel Graça. "Prémio de Arquitectura da AICA – 1983." *Arquitectura*, nº152, maio/junho, 1984.

Dias, Manuel Graça. "Por uma vanguarda popular." *Jornal Architectos*, nº51/52, novembro/dezembro, 1986.

Dias, Manuel Graça. "Cinco Ensejos: Impuro." *Tendências da Arquitectura Portuguesa: obras de Álvaro Siza, Hestnes Ferreira, Luiz Cunha, Tomás Taveira*, 1987.

Dias, Manuel Graça. "Arquitectura em Debate – Aveiro 79." *Arquitectura*, nº 134, julho, 1979.

Dias, Manuel Graça. "A Expressiva Ilustração." *Jornal Architectos: A Condição Pós-Moderna*, nº208, novembro/dezembro, 2002.

Duarte, Carlos. "Da Revolução de Abril ao Tempo Presente." *Tendências da Arquitectura Portuguesa: obras de Álvaro Siza, Hestnes Ferreira, Luiz Cunha, Tomás Taveira*, 1987.

Duarte, Carlos. "Preâmbulo." *Tendências da Arquitectura Portuguesa: obras de Álvaro Siza, Hestnes Ferreira, Luiz Cunha, Tomás Taveira*, 1987.

Duarte, Carlos e José Manuel Fernandes. "Entrevista a Manuel Vicente." *Arquitectura*, nº136, fevereiro, 1980.

Fernandes, José Manuel. "Mesa Redonda sobre a Exposição do 'Depois do Modernismo' (Arquitectura)." *Arquitectura*, nº 153, setembro/outubro, 1984.

Figueira, Jorge. "Arquitectura em Divagação: Manuel Vicente em Macau." *Revista de Cultura*, 3ª série, nº50, outubro-dezembro, 2015.

Gomes, Paulo Varela. "Mudança: O fim da arquitectura ou arquitectura finalmente." *Diário de Lisboa*, 20 de maio de 1985.

Grande, Nuno. "Arquitectura portuguesa em fim-de-século: entre o pós-ideológico e o pós-moderno." *Revista Camões: Da Identidade da Arquitectura Portuguesa*, nº22, 2013.

Milheiro, Ana Vaz. "Optimistic Suburbia, Building an Heritage." *Joelho: Revista de Cultura Arquitectónica*, nº6, 2015.

Milheiro, Ana Vaz. "Manuel Vicente Explicado... Viragem a Sul." *Estudo Prévio*, nº9 2015. <http://repositorio.ual.pt/handle/11144/2745>.

Pereira, Michel Alves. "O Moderno e o Pós-Moderno na Arquitectura." *Depois do Modernismo* (catálogo), 1983.

Ravara, Pedro Belo. “A Propósito da Eventual Demolição do Bairro Social do Fai Chi Kei em Macau.” *Jornal Arquitectos: Ser Português*, nº237, outubro-dezembro, 2009.

Santa-Rita, João. “Se me querem vivo, dêem-me um projecto.” *Jornal Arquitectos: Ser Digital*, nº 244, janeiro/março 2012.

Santa-Rita, José e Manuel Vicente. “Fachada Sul.” *Arquitectura*, nº151, 1983.

Vicente, Manuel. “Bar Metro e Meio.” *Arquitectura*, nº130, maio, 1974.

Vicente, Manuel. “Reflexões.” *Architécti*, nº4, abril, 1990.

Vicente, Manuel. “Notas do Autor.” *Architécti*, nº4, abril, 1990.

Vicente, Manuel. “Manuel Vicente.” *Via Latina: Forum de Confrontação de Ideias*, Coimbra: DGAAC, maio, 1991.

Vicente, Manuel. “O ‘campo é o Sítio onde Páro para Mijar quando Viajo entre Duas Cidades.” *Jornal Arquitectos: A Cidade e as Serras*, nº195, março/abril, 2000.

Artigos e outras contribuições em documentos eletrónicos: publicações em série

Bastos, Francisco Teixeira. “O Banal e a Arquitectura”. *ArteCapital*, 30 julho 2006. http://www.artecapital.net/arq_des-7-o-banal-e-a-arquitectura

Dias, Manuel Graça. “Trama e Emoção - Três Discursos.” *ArteCapital*, 1 novembro 2011. https://www.artecapital.net/arq_des-78-trama-e-emocao-tres-discursos

Dias, Manuel Graça. “A propósito de uns desenhos coloridos.” *Público*, 3 abril 2013, P3. <https://www.publico.pt/2013/04/03/p3/cronica/graca-dias-a-proposito-de-uns-desenhos-coloridos-1817120>

Figueira, Jorge. “Crossing Borders in Macau: The Experience of Manuel Vicente.” *UrbanNext*. <https://urbannext.net/crossing-borders-in-macau/>

Torgal, Luís. “Pavilhão de Portugal da Exposição Universal de Sevilha ‘92.” *Jornal Arquitectos: Esquecido*. <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/forum/esquecido/pavilhao-de-portugal-da-exposicao-universal-de-sevilha-92>).

Torres, Hugo. “Se há arquitectura moderna em Macau, a mim se deve.” *Ponto Final*, 18 julho 2018. <https://pontofinalmacau.wordpress.com/2011/07/18/%E2%80%9Cse-ha-arquitectura-moderna-em-macau-a-mim-se-deve%E2%80%9D/>.

Tostões, Ana. “Conjunto Residencial Fai Chi Kei.” *HPIP: Património de Influência Portuguesa*, 27 agosto 2012. <http://www.hpip.org/def/pt/Homepage/Obra?a=507>.

Vicente, Manuel. “Manuel Vicente: Ensino e Prática. 1ª Parte.” entrevista conduzida por Estudo Prévio. *Estudo Prévio*, 2012. <http://www.estudoprevio.net/entrevistas/7/manuel-vicente-ensino-e-pratica-.1aparte>.

Vicente, Manuel. “Manuel Vicente: Ensino e Prática. 2ª Parte.” entrevista conduzida por Estudo Prévio. *Estudo Prévio*, 2012. <http://www.estudoprevio.net/entrevistas/8/manuel-vicente-.ensino-e-pratica-.2aparte>.

Teses, dissertações e outras provas académicas

Figueira, Jorge. “A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60-Anos 80.” Tese de doutoramento em Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.

Meneses, Samanta. “João Santa-Rita – o desenho no processo de invenção.” Tese de Mestrado Integrado em Arquitectura, Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, 2017.

Contribuições em atas de congressos (papers)

Figueira, Jorge. “Critique: Building Appraisals - The return of the *Casa dos Bicos*, Lisbon, 1983.” *Journal of Architecture* 22, nº 2 (março 2017). <https://doi.org/dez.dezoitenta/13602365.2017.1298655>.

Gonçalves, José Fernando. “Motivação e consequência da viagem na arquitectura de Le Corbusier: viagem ao oriente e América latina.” *Cadernos PROARQ* 18 (julho 2012).

Registos áudio/vídeo

“A Macau de Manuel Vicente.” Realizado por Rosa Coutinho Cabral. *Documentário RTP 2*, 2011. Vídeo, 1:00:57. https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=uNP8isKdmS8.

“Arriverdeci Macau.” Realizado por Rosa Coutinho Cabral. *Documentário*, 2013. Vídeo, 1:37:28. https://www.youtube.com/watch?v=iei6G_nzPw

“Manuel Vicente.” Arquivo RTP. *Documentário*, 13 janeiro 1993. Vídeo, 23:00. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manuel-viceite/>

Vicente, Manuel. “Conferência do Arq. Manuel Vicente.” (Playlist de 18 vídeos de Márcio Lameirão) *Conferência do Arquitecto Manuel Vicente no ISCTE-IUL*, 16 de dezembro de 2009. Vídeo, 2:44:15. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLA5BE87A3DC5A4CD7>.

Arquivos

Arquivo Manuel Vicente, Faculdade de Arquitectura do Porto.

Arquivo Manuel Vicente, Faculdade de Arquitectura de Lisboa.

Arquivo pessoal do arquiteto Pedro Belo Ravara.

Arquivo pessoal do arquiteto João Santa-Rita.

Entrevistas realizadas

Arquiteto Pedro Belo Ravara, em entrevista ao autor, 24 novembro 2017, Lisboa.

Arquiteto Manuel Graça Dias, em entrevista ao autor, 14 dezembro 2017, Lisboa.

Arquitetos Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes, em entrevista ao autor, 22 março 2018, Lisboa.

Arquiteto João Santa-Rita, em entrevista ao autor, 28 março 2018, Lisboa.

SUMÁRIO DE IMAGENS

Figuras 1 e 2. Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto (CODA): Uma moradia, (1962). | Imagens no livro *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, 53.

Figura 3. Quatro Moradias Unifamiliares em Banda (1964) | Fotografia do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 4. Estado atual do Bloco de Dezoito Habitações para pessoal dos CTT (1963-66). | Fotografia no livro *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, 54.

Figura 5. Planta e corte do Bloco de Dezoito Habitações para pessoal dos CTT | Imagens do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 6. Planta do Orfanato Helen Liang (1963-66). | Imagem no livro *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, 58.

Figura 7. Estado atual do Orfanato Helen Liang. | Fotografia no livro *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, 59.

Figura 8. Axonometria perspética do Orfanato Helen Liang. | Imagem de José Manuel Fernandes do livro *Macau: Cidade, Território e Arquitecturas*, 115.

Figura 9. *Arquitectura* 129, “Conversa à roda de uma casa”. | Revista *Arquitectura* nº129, 36-37.

Figura 10. Fotografia do Complexo Habitacional no Plano de Urbanização de Chelas (1973-75). | Fotografia no livro *Arquitectura em Lisboa e Sul de Portugal desde 1974*, 381.

Figura 11. Habitação Social no Plano de Urbanização de Chelas | Imagem do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 12. Fotografia do Complexo Habitacional Portugal Novo (1974-77). | Fotografia no livro *Arquitectura em Lisboa e Sul de Portugal desde 1974*, 385.

Figura 13. Bairro Portugal Novo, equipa SAAL da Quinta do Bacalhau e Monte Coxo | Imagem do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 14. *Arquitectura* 130, “Bar Metro e Meio” (1974). | Revista *Arquitectura* nº130, 32-33.

Figura 15. Exposição *O Exercício da Cidade*, Ar.Co, outubro de 1979: “Arquitectura em Macau de 1976 a 1979”. | Imagem do Catálogo.

Figuras 16 e 17. *Arquitectura* 136, “O Exercício da Cidade”. | Revista *Arquitectura* nº136, Capa, 47.

Figura 18. *Arquitectura* 134, “Arquitectura em Debate - Aveiro 79”. | Revista *Arquitectura* nº134, 50-51.

Figuras 19 e 20. Exposição *Depois do Modernismo*, Sociedade Nacional de Belas Artes, janeiro de 1983. | Imagens no livro *Anos 1980*, 29-27.

Figuras 21 e 22. Participação do *Grupo de São Bento* e de Manuel Vicente na exposição *Depois do Modernismo* | Fotografias do Arquivo Manuel Vicente (FAUP).

Figuras 23 e 24. Exposição *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, 1986. | Catálogo *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, Capa, 28-29.

Figura 25. *Diário de Lisboa*, “O Fim da Arquitectura ou Arquitectura Finalmente”, maio de 1985. | *Diário de Lisboa Online*, 20 maio 1985. Disponível em casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06845.195.30247#!21.

Figura 26. *Colóquio Artes* 89, “Uma História do Futuro”, junho de 1991. | Revista *Colóquio Artes* nº89, 14-19.

Figura 27. Fotografia da Exposição *Manuel Vicente: 15 Edifícios na Rota do Oriente*. | Fotografia do Flickr ISCTE-IUL, “Exposição e Seminário: Manuel Vicente, 15 edifícios na rota do Oriente”. Disponível em <https://www.flickr.com/photos/iscteiu/4521277990/in/album-72157623727717905/>.

Figura 28. Cartaz do Seminário *Manuel Vicente: 15 Edifícios na Rota do Oriente*, abril 2010. | Blogoteca ISCTE-IUL, “Exposição e Seminário: Manuel Vicente, 15 edifícios na rota do Oriente”. Disponível em blog.dsbd.iscte.pt/?p=835.

Figura 29. Cartaz do Programa *Manuel Vicente: Trama e Emoção, 2011*. | *ArteCapital*, “Trama e Emoção - Três Discursos,” 1 novembro 2011. Disponível em https://www.artecapital.net/arq_des-78-trama-e-emocao-tres-discursos.

Figura 30. Fotografia do arquiteto Manuel Vicente na Exposição *Manuel Vicente: Trama e Emoção*. | *ArteCapital*, “Trama e Emoção - Três Discursos,” 1 novembro 2011. Disponível em https://www.artecapital.net/arq_des-78-trama-e-emocao-tres-discursos.

Figura 31. Retratos de Manuel Vicente | Fotografia do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 32. Fotografia do painel do projeto “Development of Glory of China” | Fotografia do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 33. Esquisso do alçado lateral do World Trade Center | Imagem do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 34. Panorâmica representativa da densidade de Macau, hoje | Fotografia do Autor.

Figura 35. Desenhos de Manuel Graça Dias para o projecto *Arq. POP, há?*. | *Público*, “Graça Dias: a propósito de uns desenhos coloridos,” 3 abril 2013. Disponível em <https://www.publico.pt/2013/04/03/p3/cronica/graca-dias-a-proposito-de-uns-desenhos-coloridos-1817120>.

Figura 36. Desenhos originais de Manuel Graça Dias para o livro *Macau Glória* | Imagem do Arquivo Manuel Vicente (FAUP).

Figuras 37 e 38. A experiência da cidade de Macau | Fotografias do Autor.

Figura 39. Manuel Vicente no atelier em Macau | Fotografia do Arquivo Manuel Vicente (FAUP).

Figuras 40-41. A experiência dos colaboradores no atelier de Manuel Vicente em Macau | Fotografias do arquivo pessoal do arquiteto Pedro Ravara.

Figura 42. Imagem representativa da evolução tecnológica no método de trabalho, *Pavilhão das Indústrias Marítimas* | Imagem do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figuras 43 e 44. Fachada frontal e tardoz da *Fábrica Vermelha* (1977-81) | Fotografias do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 45. Memória descritiva do projeto da *Fábrica Vermelha*. | Imagem no livro *Manuel Vicente: Trama e Emoção, 126-127*.

Figura 46. Manuel Graça Dias, *Vida Moderna, 1992*. | Capa do livro.

Figura 47. Desenhos originais de Manuel Graça Dias para o livro *Macau Glória* | Imagem do Arquivo Manuel Vicente (FAUP).

Figura 48. Axonometria tipológica do interior da habitação no Bairro do *Fai Chi Kei* | Imagem do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 49. Imagem representativa da dimensão pública do edifício. | Frame do filme *Arriverdeci Macau*.

Figura 50. Planta e alçados do Complexo de Habitação social no Bairro do *Fai Chi Kei*, Macau, (1979-91) | Imagem do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 51. Postal de felicitações de Ano Novo | Imagem do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 52. Esquisso dos vãos para o *Golfinho*. | Imagem na revista *Architècti* nº6, 37.

Figura 53. Pormenor da grelha da fachada do edifício. | Fotografia na revista *Architècti* nº6, 36.

Figura 54. Postal de Manuel Graça Dias para Manuel Vicente | Imagem do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figuras 55 e 56. Edifício de Habitação colectiva *Golfinho*, Chaves, (1985-89) | Imagens do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 57. Esquisso da estrutura da estação metropolitana *Rotunda I*, Lisboa, (1992-96). | Imagem na Tese de Samanta Meneses. “João Santa-Rita – o desenho no processo de invenção,” 97.

Figura 58. Esquema estrutural da quadrícula base do projeto. | Imagem na Tese de Samanta Meneses. “João Santa-Rita – o desenho no processo de invenção,” 96.

Figura 59. Axonometria explodida. | Imagem na Tese de Samanta Meneses. “João Santa-Rita – o desenho no processo de invenção,” 96.

Figura 60. Esquema de colagens de quadrículas do quotidiano | Imagem do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 61. Alçado frontal da Fábrica na Avenida Wenceslau de Moraes, Macau, (1980) | Imagem do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 62. Estudo pictórico para o alçado frontal do projeto | Imagem do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 63. *King Kong lettering*. | Frame do filme *Arriverdeci Macau*.

Figura 64. Estudo do alçado do edifício *World Trade Center*, Macau, (1986-95). Imagem no livro *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, 136.

Figura 65. *Edifício 1980*, Macau, (1979-81) | Fotografia do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 66. Estudo do alçado do Pavilhão de Portugal na Expo ‘92, Sevilha, (1989-92). | Imagem no livro *Graça Dias + Egas Vieira: Projectos 1985-1995*, 39.

Figura 67. Fotografia do *Teatro Azul*, Almada, (1998-2005). | Fotografia de Fernando Guerra, *Últimas Reportagens*, “Teatro Municipal de Almada”.

Figura 68. Esquisso representativo da cor como elemento unificador. | Imagem no livro *11 cidades: projectos 1995-2005*, 216.

Figura 69. Estudo pictórico das Habitações na Rua dos Pescadores, Macau, (1980) | Imagem do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 70. Axonometria do projeto | Imagem do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 71. Arquivo Histórico de Macau, Macau, (1985-89). Fotografia no livro *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, 133.

Figura 72. Renovação do Edifício *Ritz*, Macau, (1992) | Fotografia do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 73. Loja Ana Salazar, Lisboa, (1988). | Fotografia no livro *Graça Dias + Egas Vieira: Projectos 1985-1995*, 29.

Figura 74. Volume anexo ao edifício *Banhos de S. Paulo* (não construído). | Fotografia no livro *Graça Dias + Egas Vieira: Projectos 1985-1995*, 50.

Figuras 75 e 76. Fotografias de interior da renovação do edifício *Banhos de S. Paulo*, atual Sede da Ordem dos Arquitetos, Lisboa, (1991-94). | Fotografias no livro *Graça Dias + Egas Vieira: Projectos 1985-1995*, 56.

Figura 77. *Farmácia Andrade Ribeiro*, Lisboa, (1994-95). | Fotografia no livro *Arquitectura em Lisboa e Sul de Portugal desde 1974*, 264.

Figura 78. Esquema axonométrico da grelha estruturante da Casa Mestra, Lisboa, (1988-89). | Imagem no livro *João Santa-Rita: projectos 1987-1998*, 20.

Figura 79. O *lettering* como espaço construído. | Fotografia na revista *Architécti* nº4, 78.

Figura 80. Estudos de alçado para o edifício administrativo da *Teledifusão de Macau*, Macau, (1986-90). | Imagem no livro *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, 142.

Figura 81. A grelha como “vírus em propagação”. | Fotografia na revista *Architécti* nº4, 88.

Figuras 82 e 83. Alçados frontal e tardo de da *Casa dos Bicos*, Lisboa, (1982-83). | Imagens no *paper* de Jorge Figueira, “Critique: Building Appraisals - The return of the *Casa dos Bicos*, Lisbon, 1983,” 329.

Figura 84. *Arquitectura* 151, “Capa”, 1983. | Revista *Arquitectura* nº151, 1983, capa.

Figura 85. Fotografia da escada interior da *Casa dos Bicos*, Lisboa, (1982-83). | Fotografia no *paper* de Jorge Figueira, “Critique: Building Appraisals - The return of the *Casa dos Bicos*, Lisbon, 1983,” 339.

Figuras 86 e 87. Planta e alçado do projeto para a *Fundação Aga Khan* e Centro Ismaelita, Lisboa, (1983-94). | Imagens no livro *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, 162.

Figura 88. Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta, Macau, (1990-98). | *ArteCapital*, “O Banal e a Arquitectura”, 30 julho 2006. Disponível em http://www.artecapital.net/arq_des-7-o-banal-e-a-arquitectura.

Figuras 89 e 90. Maquetes de estudo do Picadeiro do Palácio Nacional de Queluz, Lisboa, (1990-95). | *ArteCapital*, “O Banal e a Arquitectura”, 30 julho 2006. Disponível em http://www.artecapital.net/arq_des-7-o-banal-e-a-arquitectura.

Figura 91. Pavilhão da Realidade Virtual, Expo ‘98, Lisboa, (1997-98). | Fotografia no livro *Manuel Vicente: Trama e Emoção*, 161.

Figuras 92 e 93. Pavilhão das Indústrias Marítimas, Expo ‘98, Lisboa, (1994-95) | Imagem do Arquivo Manuel Vicente (FAUL).

Figura 94. Fotomontagem da proposta para o Concurso do Campo das Cebolas, Lisboa, (2013) | Imagem do Arquivo pessoal do arquiteto Pedro Ravara.

Figura 95. Planta síntese da proposta | Imagem do Arquivo pessoal do arquiteto João Santa-Rita.

ENTREVISTAS



ARQUITETO
MANUEL GRAÇA DIAS
(1953-)

Terminou o curso de Arquitetura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1977. Colaborou no atelier de Manuel Vicente em Macau entre 1978 e 1981. Em 1990 fundou o atelier *Contemporânea* com Egas José Vieira.

Penso que não podemos compreender na totalidade a experiência de Macau sem nos debruçarmos primeiro sobre a experiência de Lisboa, o curso de arquitetura e a Revolução de Abril, chamemos-lhe os “preparativos da viagem”.

Sei que fazia parte de um grupo de personagens que viveu ativamente este período muito particular da nossa história. Gostava que me contasse a história deste grupo. Quem eram os intervenientes? Quais as preocupações comuns que o juntavam?

Esse grupo, eu, o arquiteto Júlio Teles Grilo (JTG) e o arquiteto João Vieira Caldas (JVC) (o Grupo de São Bento). Nós fomos colegas de curso, entramos em 1970 na Escola de Belas Artes, e mais ou menos a partir do 2º ano começámos a dar-nos muito bem. Recordo uma viagem que fizemos juntos com o arquiteto José Manuel Fernandes em 1972. Eu era o único que tinha carro, por coincidência, pois o meu pai tinha ido para Moçambique e tinha-me o deixado, achou que não o ia vender e mandou-me tirar a carta. E eu que nunca me tinha imaginado com carro, fiquei com carro em Lisboa, só o usava de vez em quando, não usava regularmente. Portanto, isso proporcionou que planeássemos uma viagem a Itália, e lá fomos os quatro. Recordo este episódio para dizer que tínhamos laços afetivos variadíssimos, de interesses comuns, no curso e nas outras artes. O JTG e o JVC andavam no conservatório, o JVC a continuar o curso de piano e o JTG a fazer um curso de violoncelo. Mas tínhamos vários laços, várias relações, dávamo-nos bastante bem.

A certa altura, um pouco antes do 25 de abril, eles andavam à procura de casa. O JVC é que andava a liderar esse processo, e conseguiu uma casa muito grande na Rua de São Bento, uma casa muito bonita do século XVII, com quintal, etc. Uma renda altíssima, mas possível, visto que ele tinha um grupo grande de pessoas, uns do conservatório, do cinema, da arquitetura e da música, e com esse grupo de pessoas que eram umas cinco, inicialmente, lá conseguiam pagar a renda e instalaram-se. Embora eu fosse amigo deles, não estava incluído nesse lote que iria entrar, porque já tinha casa, mas depois tive umas complicações e acabei por lá ir parar também. E, portanto, acabámos por viver muito essa época do 25 de abril, até 1974, 75, 76. Até as coisas se voltarem mais ou menos a normalizar, vivemos lá, com muita intensidade e nem sequer tínhamos aulas na faculdade, porque a Escola Superior de Belas Artes tinha fechado. Nós íamos lá de vez em quando a umas reuniões, mas aquilo arrastou-se por muito tempo. Entretanto, eu acabei por tentar fazer o curso de pintura, isto porque a pintura abriu e eu inscrevi-me. Era uma ideia antiga de fazer Belas Artes, a parte de Artes Plásticas. Depois aquilo não deu em nada, tinha os mesmos professores que já tinha tido, nós estávamos no 4º ano de arquitetura nessa altura e lá desisti. No ano seguinte, em 1976, inscrevi-me em cinema (também era outro curso que gostava de fazer) e lá andei três ou quatro meses, mas depois a escola abriu, finalmente Arquitetura reabriu, e fui acabar o curso.

Entretanto eu já dava aulas, dávamos todos aulas. Nessa altura havia poucos professores de Educação Visual e, portanto, pessoas que tivessem o 3º ano completo de pintura ou arquitetura tinham habilitação para dar Educação Visual, que se chamava assim. Eu dava aulas aqui, em Lisboa, o Júlio dava no Cacém, o João já não me lembro, e com isso conseguíamos algum dinheiro para fazer uma vida decente.

A escola reabriu e tivemos como professor o arquiteto Manuel Vicente que já tinha sido professor na escola na altura em que nós não andávamos lá, ou dava outros anos que não os nossos, e finalmente quando apareceu, nós não o conhecíamos. Ele era o único que dava uma espécie de projeto ao fim da tarde, a horas mais ou menos pós-laborais, que coincidia com os nossos horários. Ficámos muito envolvidos com o modo como ele ensinava, praticamente não desenhámos nada, não projetámos, só conversávamos, punha-nos a falar um dia sobre um livro, outro dia era sobre uma imagem,

sobre uma ideia. E tudo aquilo era muito diferente do que tínhamos tido até então, era muito mais entusiasmante, era muito mais parecido com aquilo que nós julgávamos que pudesse ser o curso, mas que não tínhamos ainda capacidade para perceber completamente. Foi uma paixão bastante grande com o Homem, com a pessoa, com o professor, com as ideias que ele veiculava, com os contactos, com as leituras que nos proporcionou, porque foi aí que fomos conduzidos para ler o Rossi, o Venturi, *Complexidade e Contradição*, uma série de motivações que nos foram sendo dadas e que nos fez, aos três, dar um salto, que a mim me pareceu muito interessante, nesse final de curso.

Voltando um bocadinho atrás, quando foi o 25 de abril, estávamos todos bastante dececionados com o curso porque era muito burocrático, muito chato, uma coisa sem interesse nenhum. O que os professores de projeto celebravam era se uma pessoa sabia fazer bem os organigramas, se a cozinha estava perto do bar, coisas sem interesse, parvas e que nos davam uma sensação de completo vazio e de pouco interesse. O MV não aguentou muito tempo ali, foi chamado para Macau pela 2ª vez, onde já tinha estado nos anos 1960, e como estava sem trabalho no atelier em Lisboa, atirou-se de cabeça e nós nem sequer concluímos o ano com ele. No entanto, ficámos sempre com uma grande relação de amizade, ele inclusivamente foi a nossa casa jantar, e começámos a ir ao atelier dele que era ali muito perto, na Travessa do Noronha.

Todo o grupo continuou essa relação próxima?

Uns mais que outros, eu liguei-me mais. A casa era de todos, e quando ele foi jantar, foi com todos, mas, entretanto, eu fiquei mais ligado e passei a ir muito para o atelier. Entretanto, ele tinha vindo cá na altura do Natal, e nós acabámos o curso em julho de 1977. Tive uma reunião com ele no atelier onde me mostrou uns projetos que estava a fazer, na altura para o SAAL, acho eu, e eu lancei um pouco a ideia de que gostava de trabalhar com ele. Ele ficou a pensar e, nesse período, eu tinha feito o meu trabalho final, tínhamos de fazer um projeto e eu quis fazer um trabalho acessório, semi-teórico. Como tinha estado a dar aulas em Alcanena, fora de Lisboa, e tinha muito tempo livre, entre as aulas e estar no quarto, entretive-me a desenhar. Andava pelas ruas, pela vila a desenhar várias coisas. Depois, o trabalho que acabei por fazer e entregar na faculdade no final do ano, eram esses desenhos todos e uma espécie de reflexão, à qual chamei *Arq. POP. há?*, arquitetura popular, mas arquitetura popular contemporânea. Os desenhos eram sobre coisas banais que havia ali na vila. Havia coisas do século XIX, coisas modernistas, outras de Estado Novo e ainda outras sem graça nenhuma. Mas eu ia desenhando aquilo tudo, e ia decompondo os desenhos, que depois davam origem a outros desenhos mais fantasiosos, a partir daqueles primeiros esboços, e aí fiz uma reflexão muito em cima desses novos autores que o MV nos tinha trazido, como o Humberto Eco ou o Venturi. Mostrei-lhe o trabalho, ele gostou bastante, e criticou bastante o projeto, no bom sentido, em que me explicou o que achava que estava bem e o que estava mal. Depois disso surgiu-lhe a ideia: uma vez que ele tinha pedido uma bolsa à Fundação Calouste Gulbenkian para fazer um trabalho, um inquérito à arquitetura de Macau, – uma coisa que não existia – que estava a fazer em parceria com a esposa, a Helena Resende, e eu podia ser uma peça importante para trabalhar nessa encomenda. Lá se arranjou maneira de eu ir para Macau, onde estive de janeiro a agosto de 1978. Tinha uma prática divertida, porque de manhã andava pela cidade a tirar fotografias, e à tarde trabalhava um pouco no atelier e comecei a fazer algum trabalho de atelier, coisa que nunca tinha feito (a minha atividade fora da escola tinha sido só dar aulas). Essas fotografias davam origem a desenhos, esses desenhos davam origem a outras coisas, como colagens, e montou-se o livro, que se chama *Macau Glória*. Na altura não se montou o livro, montou-se uma série de pranchas, conjugadas com um outro livro que a Helena descobriu na biblioteca – *Ou-Mun Kei-Leok* – que era uma monografia escrita pelos enviados do Mandarim de Pequim a Macau, um relatório dos portugueses, uma coisa do século XVIII. Era

muito curioso, porque eram observações completamente fora de contexto, absurdas, porque eram de quem não conhecia os hábitos daquele povo e, portanto, era uma leitura completamente ao lado das verificações a que assistiam. Dá uma interpretação muito curiosa e, portanto, nós fizemos um paralelo com a nossa própria observação da cidade, ou da minha, que era bastante inocente, uma vez que conhecia mal aquela realidade e também era o impacto imediato que as imagens tinham e do registo que eu fazia delas, e lá fizemos um cruzamento entre essas suas ideias.

Depois vim para Lisboa outra vez, porque acabou esse trabalho específico, no entanto, continuamos a dar-nos muito, ficámos muito amigos, essa minha presença lá cimentou muito a nossa amizade, e a certa altura ele desafiou-me para voltar para lá. Em 1980 voltei e estive lá até 1981. Colaborei em alguns trabalhos que estavam a decorrer e vivemos mais intensamente esses momentos. Nessa altura já fui com a minha mulher, e acabámos por ter lá uma vida em comum, social. Depois, em 1981 decidimos voltar, mas continuámos sempre a dar-nos muito com o MV. Inclusive, eu continuei a ir a Macau, por várias razões. Uma das idas foi para montarmos o livro. Depois estivemos lá mais quatro ou cinco vezes, num grupo maior, com o arquiteto Santa-Rita e com o arquiteto Carrilho da Graça, por vias de um concurso feito aqui em Lisboa para a recuperação das ruínas de S. Paulo. Isso implicou uma série de visitas posteriores, de debates e discussões entre nós que ocorriam em Macau. Andámos sempre neste intercâmbio e sobretudo quando ele vinha cá a Lisboa, que ele vinha com muita frequência, encontrávamo-nos sempre e estávamos sempre juntos, até que definitivamente ele se instalou cá e a nossa relação era diária, nem que fosse pelo telefone.

As relações entre o grupo também continuaram, quando o MV vinha a Lisboa e nós ainda estávamos em S. Bento, onde estivemos até 1982, ele passava por lá, ia lá jantar, houve umas vezes que dormiu lá porque teve um problema qualquer com a casa, etc. O Júlio já não estava em São Bento. Ele era de Chaves e assim que acabámos o curso foi lá passar o Verão e já não voltou. Na altura havia poucos arquitetos na província e foi logo assediado para ir para o Gabinete de Apoio Técnico (GAT) que tinha sido formado. Não tinham arquitetos novos e, portanto, ele foi logo convidado a entrar e começou muito mais cedo que nós a projetar e a construir, todos os dias havia um fontanário novo para fazer, uma Casa do Povo, um restauro disto ou daquilo, uma atividade intensíssima. Isto para dizer que a relação do Júlio com o MV nunca foi tão chegada, porque houve essa saída. O JVC também foi bastante próximo, inclusive, o João chegou a fazer o mesmo que eu mais tarde. Ainda estive lá comigo nos últimos meses que lá estivemos, em 1981, e depois ficou, porque foi aprovada uma segunda bolsa da Gulbenkian. Desta vez para um trabalho mais normativo, e o MV percebeu que o JVC era bastante rigoroso e organizado e, portanto, convidou-o a ele para fazer essa segunda parte, um segundo levantamento muito mais sistemático e eficaz que o nosso, que é mais impressionista. O outro era uma coisa mais científica e o João esteve lá esse tempo a trabalhar com o MV, em que seguia a mesma lógica, de manhã fazia uma coisa, à tarde outra. Nesse sentido este grupo nasce fora e encontra-se com MV.

É Manuel Vicente que lhe proporciona a oportunidade de ir para Macau. Como é que descreve a *Experiência de Macau*? O primeiro impacto, a cidade, as pessoas, o quotidiano, aquilo que se retira dessa viagem e estadia?

Eu tinha vivido em Moçambique dez anos, fui no final de 1960 para Lourenço Marques, e em 1970 voltei para Lisboa. Portanto, tinha esses dez anos de experiência de viver em África, nas colónias, se bem que era uma coisa inconsciente. Quando cheguei a Macau houve muita coisa que me era familiar, embora a relação com os chineses fosse mais dura do que aquela que conhecia com os moçambicanos, eram mais hostis. Mas na altura, em 1978, aquilo era muito provinciano, muito parecido com as outras

colónias, em que os portugueses se relacionavam todos, era um grupo relativamente pequeno, um círculo muito apertado. Depois, guiava-se à esquerda e eu nunca tinha guiado à esquerda. Aliás, no primeiro ou segundo dia de lá estar, o MV pediu-me para ir tratar de qualquer coisa e meteu-me um jipe na mão e lá fui eu. O MV era muito desprendido dos carros, não se importava muito se alguém batesse, ele próprio amachucava muito os carros. O meu primeiro impacto com a cidade foi uma mistura entre reconhecer algumas coisas, que me eram vagamente familiares, outras não, mas ao mesmo tempo a introdução ao ser feita pelo próprio MV acabava por levar a um olhar muito dirigido.

Talvez, já com o intuito de direcionar o olhar para a produção do *Macau Glória*.

Sim, porque o livro foi muito resultado disso, embora o MV achasse que eu tinha trazido um olhar diferente daquele que ele teria, por ser um olhar mais fresco em relação às diferentes realidades. Mas a leitura de Macau era a leitura da cidade e isso é que digo que foi um bocado influenciada, como não podia deixar de ser. Os sítios que me eram mais familiares eram aqueles por onde ele passava. Era um território muito pequeno que se fazia muito bem, depressa, e onde os carros funcionavam bem porque havia poucos. Ao longo dessas décadas, em que fui lá voltando, ia assistindo ao aumento dos automóveis, até que ficou completamente impossível de circular. Neste sentido, a vida foi-me logo facilitada, conheci logo as pessoas com quem o MV falava, os arquitetos mais velhos com quem ele trabalhava. Portanto, essas portas abriram-se logo todas e foi muito fácil entrar naquele quotidiano.

Noutro plano, perguntava agora sobre a *Experiência de Manuel Vicente*. Como é que descreve o funcionamento do atelier, o grupo de trabalho, a figura do arquiteto, etc.?

Eu não tinha nenhuma espécie de referência, como disse, nunca tinha trabalhado com outros arquitetos. Na altura desenhava-se tudo à mão, não havia computadores, e eu sempre fui um pé a desenhar com rigor, muito pouco rigoroso. Gostava muito de desenhar, mas a reinterpretar as coisas (também não era suposto eu desenhar nada de especial porque havia muitos desenhadores). O atelier tinha um chefe dos desenhadores, que era uma pessoa de confiança que o MV tinha trazido de Lisboa, com quem ele já tinha trabalhado muitas vezes, o António Noras. Ele criou uma espécie de escola, em que ensinava uns chinesinhos que tinham um curso qualquer, daqueles rápidos, mas que como eram muito persistentes, rapidamente aprendiam e se tornavam ótimos desenhadores. Aquilo ao nível de desenho funcionava extremamente bem. Eu estava lá para estar mais ligado à invenção das coisas, e o MV puxava muito por isso. Eu colaborei muito com ele no princípio de alguns projetos, no arranque, ou melhor, assisti, porque ele dizia o que estava a pensar e eu pouco podia fazer. Onde eu colaborei muito a sério foi na parte da escrita, porque o MV era muito preguiçoso para escrever, e às vezes as coisas amontoavam-se já concluídas e prontas para entregar na câmara e faltava a memória descritiva. Eu lembro-me claramente dessas tragédias, com o Noras sempre a chatear a dizer: “ainda falta a memória descritiva, quando é que você faz a memória descritiva?” Até que a certa altura, o MV veio de urgência a Lisboa e eu fiquei sozinho com o Noras e o pessoal todo. O MV tinha deixado um projeto completo, mas não tinha deixado a memória descritiva. Eu por acaso conhecia o projeto, era a *Fábrica Vermelha*, em que quando eu cheguei o projeto já estava feito, mas assisti a uma explicação que o MV me deu. O projeto pega no mercado que está em frente, o *Mercado Vermelho*, uma coisa *Art Deco* e reproduz-se numa colagem muito POP. Eu já tinha feito essas fotografias e tinha feito um desenho, em tom de brincadeira, e então peguei naquilo tudo e fiz eu a memória descritiva. Uma memória descritiva com imensas colagens, imensas fotografias, imensos desenhos, para explicar a ideia, como é que aquilo tinha nascido. A parte mais básica dos metros quadrados, número de pisos, essa descrição sumária estava feita também, mas a poética de como aquilo tinha aparecido é que estava parada para ser feita. Quando o MV chegou ficou muito contente por eu ter dado aquele

empurrão e passei a ajudá-lo muito nesse sentido. Ele dizia-me mais ou menos do que é que devia referir e eu como escrevia com facilidade, não tinha nenhum problema em concretizar. Assim sendo, entrei muito por aí, muito por esse lado pouco habitual num atelier de arquitetura. Sobretudo na segunda fase, depois daqueles primeiros seis meses passei a trabalhar mais intensamente, em que tinha de decidir uma série de coisas, desenhava esquematicamente, corrigia os desenhos e assistia a essas fases muito interessantes do MV a arrancar com os projetos, em que o projeto era só uma ideia, uma vaga solução na cabeça dele. Ele desenhava pouco à mão livre. Quando era preciso também desenhava, mas ao contrário do Siza, que faz quinhentos esboços para amadurecer a ideia, ele tinha aquela ideia na cabeça, e quanto muito eram as geometrias que eram montadas, muito por *corte e costura*. Como ele dizia, onde tinhas as tesouras, a tinta branca corretora, definíamos a grelha estrutural, mandava-se fazer um desenho com a grelha, tiravam-se umas cópias, e começava-se em cima daquela grelha a montar, depois apagava-se, tirava-se, cortava-se, ia-se buscar uma que já estava feita e virava-se ao contrário, etc. Ao fim de umas horas estava montado o esquema principal. A seguir eu acompanhava aquilo nas salas de desenho e ia tentando resolver os problemas que iam surgindo. Sempre me fascinou muito esse modo de abordar os problemas com uma ideia que era clara na cabeça dele, mas que era difícil de transmitir se não fosse através deste reposicionamento do desenho, desta redefinição através do desenho. Para mim foi esplendoroso! Claro que de vez em quando tínhamos umas turras, ele tinha mau génio e de vez em quando irritava-se com as coisas e mandava uns berros e eu não gostava muito, mas fazia parte. Para mim foi uma experiência muito forte, intensa e muito didática. Aprendi muito através deste processo, que não pretendia ser nem um processo de ensino nem um processo didático, mas nós aprendemos muito a ver os outros fazer.

Apoiado num conjunto de referências recentes, como é o caso da iniciativa *Discovering Manuel Vicente*, perguntava: O que é que se retira da experiência Macau/MV que se refletiu e hoje se reflete na sua prática profissional? Metodologias, formas de pensamento, práticas, processos de projeto, etc.

Isso é difícil de concretizar. Eu tenho a certeza, ou a convicção plena de que fui muito influenciado pela maneira como o MV via e abordava a arquitetura. Também tenho consciência, ou acredito ter, que ao contrário de alguns colegas meus, eu sinto que muitas vezes repetiam *ipsis verbis* as frases que ouviam e repetiam as soluções a que tinham assistido, eu não. Tudo isso me formou, mas consegui encontrar uma maneira própria de me expressar na arquitetura e de abordar as coisas. Muito lhe devo certamente, sobretudo pela formação, porque a nossa passagem na escola tinha sido muito frágil, muito desinteressante, muito pouco estimulante e muito pouco formadora. Nós não sabíamos o que estávamos ali a fazer. Queríamos fazer arquitetura, tínhamos esse desejo, estudávamos história da arquitetura nas aulas de história, aprendíamos a desenhar com os professores de desenho, e pronto, o resto era tudo o que tínhamos da nossa formação cultural fora da escola, porque eramos ávidos de variadíssimas coisas, de cinema, de exposições, debates filosóficos, política, etc. Essa vida em São Bento foi muito rica nesse tipo de constantes tertúlias, uma coisa que não era forçada, que naturalmente acontecia. Por outro lado, na escola, a arquitetura não se percebia, não sabíamos como é que se abordava um projeto. Nunca ninguém nos tinha chamado a atenção para isso. E foi o MV que nos abriu uma porta enorme. Depois, a passagem pelo atelier, deu a isso tudo uma consistência maior, em que se tivesse ficado só com as aulas não teria sido suficiente. Os temas que lhe interessavam e que depois debatíamos, a crítica que ele fazia às arquiteturas do quotidiano, da cidade e das revistas, foi para mim muito formativo. Hoje, se não tivesse tido essa formação não sei que arquiteto seria, mas seria um arquiteto muito mais triste! Esse núcleo duro da minha formação devo-o ao MV. Agora, o que eu tenho a certeza, ou quase a certeza, é que não vou pelo caminho que

ele iria. Ele resolveria as coisas de uma maneira, e eu resolvo de outra. Tivemos muitas oportunidades de discutir e de mostrar projetos um ao outro, e eu também não trabalho sozinho, trabalho com o Egas José Vieira. Já nem sabemos o que é que cada um influenciou o outro. O MV tinha um sentido crítico muito grande, apontava críticas sempre muito acertadas, duras quando era preciso. Muitas vezes ele adería completamente aos projetos, outras parcialmente, ou não adería e explicava muito bem porquê. Essas críticas mostravam bem que estávamos em caminhos que não opostos, não eram divergentes, mas eram diferentes. Ele resolveria de outra maneira, mas compreendia e aceitava, aliás, uma das coisas que ele me ensinou, ou me consciencializou, e por isso gosto tanto de dar aulas, é que realmente é preciso entrar no universo que o outro está a propor. E não é modificar o universo do outro de maneira a ficar igual ao universo que seria o nosso. É entrar no universo do outro, e dentro das regras que o outro estabeleceu e premissas que esse universo pressupõe, encontrar onde está a falha.

Olhando para aquele desenho de processo da *Ponte da Avenida*, por exemplo, acho que se podem retirar métodos, processos, ideias que já aqui foram referidas.

Talvez, apesar deste ser do Egas! É muito representativo desta liberdade. O Egas apesar de não ter sido nunca aluno do MV, também o arrastei para o convívio com o MV, e o MV gostava imenso dele. O pai do Egas é arquiteto e, portanto, ele tinha tido a oportunidade de desde o primeiro ano trabalhar com ele, a ajudar, a desenhar à mão quando era preciso. Tinha muito traquejo de atelier e era dos alunos que mais rapidamente conseguia aparecer com os trabalhos quase acabados. Desenhava muito depressa e podia dedicar-se quase só ao que era verdadeiramente interessante na profissão. Mal acabou o curso o pai deu-lhe um projeto para fazer, uma casa em Mirandela, ele fez um projeto lindíssimo e eu quis que ele viesse mostrar aquilo ao MV. O MV tinha algumas reuniões ao fim da tarde, e disse-lhe “aparece lá!”. Com quem estivesse, fazia-se logo ali uma hora de debate e de festa (esse foi um dos programas: criticar a casa ao Egas). Ele adorou a casa, debateu imenso o projeto e a partir daí o Egas também entrou neste círculo, embora nunca tenha trabalhado diretamente com o MV. Estes processos das colagens, de corta e cola, mais em esquisso do que em projeto, não tão rigoroso, fazem parte do nosso atelier também. Este projeto para a *Ponte da Avenida* era um projeto muito utópico, não era para ser consequente. Mas esse sistema que o MV usava, que eu também cheguei a usar, era uma tentativa de tirar partido, numa altura em que não havia computadores, dos meios que existiam. Por exemplo, imagine que tinha de fazer um alçado qualquer em que havia trinta pisos, dez janelas por piso, e as janelas são todas iguais – que o MV fazia era: para fazer o alçado a 1:100, mandava fazer uma janela rigorosamente a 1:20, com todos os requintes, e depois reduzia-se aquilo na fotocopiadora, imprimia-se em autocolante cem vezes, e depois desenhava-se uma quadrícula no rigoroso e colava-se as janelas todas. No fundo, era o *copy-paste* que se faz hoje em dia. O MV andava sempre a pensar, quando ainda estava a pensar os projetos, qual era a maneira mais prática de não perder tempo. De certa forma, pré-anunciava aquilo que os computadores hoje fazem com todo o rigor. Digamos que essa passagem pelo atelier deu-me essa capacidade de processo. Até que depois apareceram os computadores e facilitaram tudo, mas também se está sempre a pensar o que se pode tirar do computador, que também é uma coisa divertida de fazer.

No livro que resulta da exposição, juntam-se vários arquitetos, por afinidade, um conjunto de personagens que trabalharam com MV. Será que é possível, neste *rasto* de arquitetos, encontrar um panorama conjunto?

A maior parte destes arquitetos foram convidados a ir para Macau. O MV em Macau tinha sempre necessidade de ter arquitetos, havia pouca gente, alguns arquitetos trabalhavam nas obras públicas

outra meia dúzia deles no privado. Portanto, ele sentia necessidade de desafiar as pessoas que ia conhecendo em Portugal a irem até lá, estavam lá dois anos e depois voltavam. De uma maneira geral, essas pessoas eram escolhidas por ele, e essa escolha é resultado do facto de conhecer o seu trabalho ou sinais que o faziam pensar que essas pessoas podiam se tornar colaboradores interessantes e divertidos. Queria pessoas com quem pudesse discutir e conversar. De alguma maneira, a escolha, ao passar por esse crivo, representava um tipo de pessoa, de arquiteto, ou pelo menos um tipo de personalidade. A personalidade do MV era bastante agressiva, as pessoas ou detestavam trabalhar com ele e tinham de ir embora porque não acertavam com nada, ou então encaixavam perfeitamente. Ele era muito sedutor, as pessoas ficavam muito ligadas à sua personalidade e ouviam-no com muita adoração e atenção. Daí, provavelmente, algumas terem sido influenciadas. Respondendo à pergunta, acho que sim! Não direi que há uma *escola Manuel Vicente*, porque as coisas não eram feitas com grande *parti pris*, iam acontecendo. Mas de alguma maneira há traços comuns.

Será que podemos falar de *vicentismos*?

Algumas dessas pessoas, no trabalho que foram prosseguindo, certamente eram influenciados pelo MV, é como se tivessem sido alunos dele na prática. Eu acho que há sempre uns que são menos criativos nesse carregar de herança, e haverá outros mais criativos. Eu considero-me dos mais criativos!

Falei recentemente com o Pedro Ravara, e ele dizia-me que este grupo se unia por um percurso difícil, ou pela dificuldade do percurso.

Uma das coisas que a maior parte das pessoas aprendeu com o MV foi evitar a facilidade, diria mesmo, procurar a dificuldade, porque o MV tinha sempre esta disponibilidade para encarar cada problema com entusiasmo. Provavelmente ganhou-se muito esta vontade de fazer, de experimentar. Para mim, isso correu-me mal porque houve uma certa altura da minha vida em que aceitei imenso trabalho em Chaves, também me entusiasmava com tudo e achava que cada um ia ser melhor que o outro, no entanto, o resultado era muito angustiante, porque os clientes estragavam tudo.

Por outro lado, as coisas do MV não eram muito aceites. Ninguém percebia muito bem o que ele estava a fazer, porque a maior parte da obra era em Macau, e as pessoas não iam lá. Quando iam era em turismo e não dava para perceber o contexto, as dificuldades, as complexidades, as lutas que estavam por trás, e podia parecer de uma maneira brejeira e superficial, que tudo aquilo era bastante leve: “ele faz lá umas coisas, mas não se preocupa muito com o resultado”, o que não era nada verdade. O MV era mais empenhado que qualquer outro arquiteto que possamos imaginar, só que o ambiente também era muito hostil. Trabalhar com os *patos bravos* chineses era muito difícil, os projetos passavam todos pelo crivo do *Feng Shui*, um exemplo entre muitos. Isto era a realidade durante a execução do projeto, depois na concretização, na construção, os atropelos ainda eram mais e sucessivos. Claro que os trabalhos para o Estado eram diferentes, tinham maior controlo, eram bem executados, construídos conforme planeado, no limite, não eram assucatados pelo meio. E aí ele provou, em imensos projetos que fez, a qualidade e o cuidado que introduzia no desenho. O que o levou a Macau pela segunda vez foi o projeto para as *Torres da Barra*, um trabalho para o Estado. Eu, na altura, colaborei bastante na terceira torre.

Falando em Chaves, a minha última pergunta tem que ver com o complexo de habitação e lojas do *Golfinho*. Sendo este um dos primeiros edifícios depois da vinda de Macau, ele reflete uma narrativa livre perante um dos programas mais representativos da ideologia modernista, a habitação coletiva. Até que ponto é que a *Experiência de Macau* contribuiu para esta leitura? Será que conseguimos encontrar aqui elementos que eram transportados da primeira experiência ou das memórias que foram feitas no *Macau Glória*, por exemplo?

Até certo ponto. Há as grelhas e um certo grafismo modernista e também brasileiro, se quisermos. O *Golfinho*, o sítio onde ele se localiza (numa rotunda, que se chama praça do Brasil) levou-me, por brincadeira, a começar a usar alguns temas da arquitetura moderna brasileira. Onde se poderá refletir mais a experiência de Macau é na sistematização, porque apesar do edifício ter, aparentemente, uma forma muito livre, é bastante sistematizado: os pisos, os vários andares, os vários apartamentos, repetem-se muito, adaptam-se à geometria, as cozinhas são sempre idênticas. Digamos que a minha prática em Macau a trabalhar com o MV, a forma de acertar as coisas e de encontrar uma malha estrutural que simultaneamente pudesse ser uma malha compositiva, foi aplicada aqui, talvez com outra liberdade. Digamos que terei levado um pouco mais longe, o MV às vezes ficava preso nessa métrica e nessas regras que criava e acabava por também não deixar as coisas fugir. Não sei se posso dizer isto, mas vendo agora à distância, talvez eu tenha conseguido delinear um modelo que, tendo o mesmo ponto de partida e a mesma certeza, depois conseguisse fluir, desarranjar-se mais e parecer menos.

Ser mais brasileiro.

Exato, ser mais brasileiro. Concluindo, o *Golfinho* não é uma experiência que renego de maneira nenhuma, mas que, hoje, visitar a obra assusta-me, porque era muito mal-executada, muito mal construída. Mas lá consegui que essas coisas principais ficassem parecidas com o que foi pedido.

Para concluir, MV, em 1986, integra a exposição *Tendências da Arquitetura Portuguesa*, e eu questiono se, face ao panorama passado, podemos hoje, considerá-lo como tal, uma tendência particular no panorama daquela época?

Acho que sim. Dos cinco, acho que os verdadeiramente tendenciosos, que poderiam gerar uma tendência, seria o Siza e o Manuel Vicente. Os outros são mais discutíveis, penso que poderiam ser outros três, com igual valor, ou com igual impacto, mas eu percebo que o Carlos Duarte pretendia na altura mostrar caminhos dispares, diferentes, e por isso foi para o Taveira, que era completamente insólito e sozinho, não teve grandes seguidores, tirando aquelas cópias que apareciam pela província fora. Também foi buscar o Luís Cunha, mas tanto o Luís Cunha como o Taveira não tinham uma escola atrás de si, não tinham um grupo de pessoas que olhasse para o que eles faziam e pretendesse seguir aquele caminho. O Hestnes também é uma personalidade especial, e nada disto que eu estou a dizer tira mérito a estes autores, mas eu acho que nenhum deles tinha um caminho novo para apresentar. Os únicos que eu acho que teriam, eram o MV e o Siza. No entanto, eu também não saberia fazer uma exposição com cinco pessoas da época que pudessem representar cinco direções opostas, portanto na prática acho que o trabalho do Carlos Duarte também foi interessante por isso. É difícil encontrar cinco tendências, porque havia sempre a ideia generalizada que a escola do Porto é central, e que havia a Escola de Lisboa, que era o Taveira, mas o Taveira não tinha seguidores. Então era quem?

O MV impressionava muita gente, muitas pessoas colaboravam com ele. A *Casa dos Bicos* e as janelas do António Marques Miguel (AMM), por exemplo. O AMM foi chamado para fazer as janelas, porque eles tinham a certeza do sítio onde estavam os vãos, a partir dos variadíssimos levantamentos e desenhos que existiam, da iconografia e da métrica dos bicos. Queriam as janelas num sítio rigoroso, mas não queriam réplicas manuelinas, e então chamaram o AMM para fazer uma interpretação contemporânea. Ele faz imensas coisas, em que uma delas era com miolo de pão, matéria com a qual ele gostava muito de brincar, tal como se fosse barro. Fez uma maquete, toda ela muito manuelina – umas cordas, umas mãos – que levou muito orgulhoso para eles verem, e o MV foi aos arames: “se eu quisesse uma interpretação artística chamava um artista, não te chamava a ti! Eu quero uma coisa de arquiteto, não quero uma coisa de artista, não quero uma coisa aleatória!” Depois disto, um dia resolve trabalhar com os perfis metálicos e sai aquela interpretação. O MV estava muito atento, o trabalho é completamente do AMM, mas ele nunca chegaria lá se não fosse o MV aos berros. Isso era muito curioso nele, essa capacidade de perceber que nem tudo o que era interessante entrava na história!



ARQUITETO
JOÃO SANTA-RITA
(1960-)

Terminou o curso de Arquitetura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1983. Colaborou no atelier de Manuel Vicente em Macau entre 1986 e 1988. Com prática ativa, atualmente, no atelier *Santa-Rita e Associados*.

Penso que seja muito importante, como ponto de partida, debruçarmo-nos sobre as razões que levaram o Arq. João Santa-Rita a Macau. Gostava que me falasse sobre esta história e como se processou esta viagem.

A razão é simples! O meu pai e o Manuel Vicente (MV) eram amigos de longa data, tiveram trabalhos em conjunto nos anos 70 e inclusive *atelier* conjunto. Cada um tinha o seu gabinete, o meu pai em Alvalade, o MV na rua da escola politécnica e junto ao ISCTE tinham ambos um *atelier*, fundado para fazer o projeto das *Olaias*, que nunca chegou a avançar. Ou seja, fez-se o projeto, mas posteriormente passou a ser um trabalho do arquiteto Taveira e o plano que eles tinham feito desapareceu. Nesse *atelier* passaram muitos nomes conhecidos mais tarde em Macau, como por exemplo, o Paulo Sanmarful, o António Marques Miguel, em Lisboa, o Vicente Bravo ou a Raquel Ferreira. Portanto, não só conhecia o Manuel desde longa data, como naturalmente, desde os meus quinze, dezasseis anos, ia acompanhando o que se ia passando no *atelier*, por curiosidade.

Em 1978-79, o MV faz uma exposição na Ar.Co em Lisboa, chamada *O Exercício da Cidade*, centrada nas obras que estava a fazer em Macau nessa altura. Interessou-me sobretudo a maneira como o MV trabalhava, que estava espelhada na exposição. A questão das colagens, olhar para a cidade e a partir disso retirar elementos para o projeto, algo que ia contra tudo aquilo que andávamos a aprender na escola. Na altura estava no primeiro ano e a escola era um mundo muito académico, centrado nos modos de fazer, na *tendenza* italiana, tudo com um certo racionalismo. No entanto, observava no trabalho de MV uma enorme liberdade. O *Edifício Volkswagen*, a *Casa das Ondas*, o desenho dos ritmos das janelas de forma abstrata, a relação com o ambiente envolvente, algo fascinante comparado com aquilo que aprendíamos.

Mais tarde, no meu terceiro ano, o MV faz uma exposição na faculdade de arquitetura, onde tinha o concurso para o plano de fecho da baía, que depois vim a fazer com ele como colaborador em Macau. Acompanhei isso mais ou menos de perto porque andava muito pelo *atelier* do Manuel com o meu irmão, e ver fazer aquele concurso entusiasmou-me bastante, encheu-me a alma e tudo mais o que se possa imaginar ligado à arquitetura. A forma como se juntavam as equipas, como dialogavam, como todos trabalhavam num desenho grande, não havia propriamente individualizações, era um trabalho em equipa.

O que se sucede, foram as minhas várias tentativas de ir para Macau e, não sei se pela grande proximidade com o meu pai, a coisa foi-se adiando. Portanto, note-se que era um desejo de longa data, porque queria sobretudo perceber como é que o MV, distante daquilo que conhecia do trabalho com o meu pai, um trabalho mais público, obras de outro tipo, como o caso da *Casa dos Bicos*, uma obra completamente distinta, não tinha nada a ver com a intervenção de grande escala na cidade. De facto, o que me interessava era a forma como se processava a relação com a cidade e a questão da grande escala no trabalho do MV, que era uma coisa que nos anos 80, tirando as *Amoreiras*, pouco existia. Assim como, perceber o modo como o MV trabalhava, isoladamente, o seu método de trabalho, a sua organização e abordagem ao projeto.

Em 1986, o arquiteto Carlos Duarte e o arquiteto Graça Dias (MGD) estavam a fazer uma exposição que se chamava *Tendências da Arquitectura Portuguesa* e o MGD ligou-me um dia a dizer: “João, precisávamos de alguém que nos ajudasse, a recolher, seleccionar, organizar e compilar o material para depois podermos fazer a seriação de tudo.” Assim foi, fiquei encarregue nessa exposição de fazer os terceiros e quartos contactos, ou seja fazer a ponte final com o arquiteto selecionado, sobretudo para forçar a entrega do material e para tentar encontrar aquilo que é o mais sensível, os desenhos originais, os chamados esquisos. Portanto eu tive que contactar com o Manuel Vicente, com o Raul

Hestnes Ferreira, com o Tomás Taveira e com o Siza Vieira.

A certa altura disse ao MGD: “O Manuel Vicente nunca mais entrega o material e eu estou disposto a fazer uma coisa. Tenho combinado com uns amigos ir para a Índia mas se calhar não vou para a Índia, vou até Macau e até à China. Passo lá uns dias com o Manuel, e trago de lá o material todo, seleciono tudo e depois o MV põe no correio e envia.”; “Se tu pudesses fazer isso era ótimo!”. Liguei ao MV a avisar que ia a Macau, e assim foi. Fui para lá fazer férias, que rapidamente se tornaram trabalho. Na altura em 1985, 86, 87, o *atelier* estava com o trabalho um bocado em baixo e tinha feito muitas alterações pelo que precisava de ser reorganizado. Eu fiquei fascinado, devo dizer. O que gostei nos desenhos do MV foi a quantidade de material que ele tinha no desenho, papéis opacos, transparentes, colagens, mas sobretudo os desenhos da Praia Grande eram desenhos fabulosos. Das minhas férias de três semanas na China, devo ter andando cinco dias a passear, de resto, estive sempre no *atelier* do MV. A certa altura o MV recebe um concurso, a sede do edifício do *World Trade Center*, e convida-me a mim, ao Trofa Real, e outro arquiteto, para o fazer. Fechámo-nos numa quinta-feira à noite, eu, o MV, a Ana Fonseca que trabalhava lá e o desenhador chinês, e entregámos o concurso na terça-feira.

Depois disso eu vim-me embora. O tempo passou e ainda não foi desta, esqueci a minha ida a Macau. No entanto, por volta das quatro da manhã de um dia qualquer de início de Outubro, com aquela característica do MV “Estou acordado, portanto ligo!”, fazia parte da sua maneira de ser e todos nós convivíamos bem com isso. - “Olha, queres vir para Macau?” - “Sim, mas assim de repente?!”. Eu nessa altura já tinha trabalho em Lisboa, estava a fazer as minhas primeiras obras. - “Mas o que é que foi Manuel?” - “Ganhámos o concurso do *World Trade Center*! Não queres vir até cá? Podes ajudar-me a fazer o estudo prévio, o projeto de licenciamento, ficar aqui até ao fim do ano e depois regressar.” Acabei por aceitar. Depois de tantos anos a chatear o MV fui parar a Macau, por via da exposição, do concurso e do *World Trade Center*. Acabei por nunca fazer o projeto, porque depois aquilo enrolou, enrolou, e penso que só foi construído para os finais dos anos 1990. Foi sobretudo a grande vontade de conhecer o trabalho do MV, o trabalho enquadrado em Macau, fora das exposições, fora dos livros, sentir aquilo tudo, porque tinha ouvido tantas vezes falar sobre Macau, sobre as obras, sobre o quotidiano. Também gostava muito de Vicente Bravo, que teve uma grande participação no *atelier* de MV, sobretudo nos anos ‘80, ouvia a paixão com que ele falava das coisas que faziam e eu só pensava que tinha de ir até lá para ver como era. Acabei por gostar imenso de lá estar, se pudesse ainda vivia lá. Digo sempre que se um dia não tiver lugar neste país, Macau é a primeira paragem. Adoro aquela cidade e descobri aquilo tudo do MV com grande entusiasmo e com grande vontade. Aquilo tudo que conhecia pelas fotografias, passei a conhecer realmente, e adorei. E estive lá de facto dois anos de seguida, desde o final de 1986 a meados de 1988, em que fiz uma grande asneira, ao vir embora. O MV propôs-me a mim e ao Adalberto sociedade, não queria que me viesse embora, mas eu era novo, tinha uns trabalhos que estavam prometidos nos Estados Unidos, estava fascinado com a ideia de ir fazer coisas lá e vim mesmo embora. A vida correu. Mas isto para dizer que em 1988 ainda andei cá e lá, ainda fui dar uma ajuda a acabar o projeto do *Ritz*, do turismo, as novas instalações do *AISEP*, e fui lá acabar um concurso da *Praia Grande*, que começámos em Portugal com MV, o engenheiro Girão de Oliveira e o arquiteto José Roxo, que era o paisagista. Portanto, fizemos os desenhos, uma maquete e depois fui de avião entregar tudo, e acabei por lá ficar a dar mais uma ajuda. Foi a última vez que fui a Macau em trabalho. Regressei lá em 1998, quando fui dar umas conferências em Hong Kong, e depois fui passar uns dias a Macau. Ainda regressei em 2011, mas o MV já estava cá e estava com ele todos os dias a dar aulas. Foi assim a minha abordagem ao *atelier* e a minha chegada a Macau.

Sei que, como arquiteto, sempre foi muito atento à cidade como um lugar para se aprender, experimentar e acima de tudo viver. Como é que descreve a *Experiência* da cidade de Macau? Aquilo que se retira, como arquiteto, desta viagem.

Eu disse que era a cidade onde eu viveria sem problema nenhum. O que é que eu gostei essencialmente na cidade? Primeira questão que adorei logo, que é uma coisa muito portuguesa: a forma como os portugueses constroem as cidades e as integram na paisagem, do ponto de vista de ocupação do território. Ocupam a base, o cume, as encostas, os vales, aquilo é de facto uma forma muito particular. Outra questão fantástica para mim é a relação da cidade com a água. Uma coisa mais nobre, mais portuária, a forma como tudo aquilo se desenrola. Depois a forma como a cidade cresceu, se adaptou às várias áreas no confronto, como foram os aterros. Gostei muito de observar como era feita a apropriação da cidade, como as pessoas usam a cidade. Os mercados de rua, o cozinhar na rua, o cheiro que havia. Encontrávamos aquele exotismo todo. Hoje em dia está tudo muito distante do que era. Outra coisa que me agradou imenso foi perceber que uma cidade como Lisboa, que é muito retalhada, com vários momentos e períodos de história, em Macau existia isso em ponto pequeno. Tinha a apropriação da colina da Penha, os bairros mais chineses, e depois tinha aquelas avenidas mais modernas desenhadas pelos militares, como a Avenida General Torres. Em Hong Kong não existe essa perceção e em Macau havia esta ideia de que existe diferentes modos de construir a cidade que ainda estão bem visíveis. Macau não tinha grandes espaços, grandes praças, nada disso. Tinha a praça no senado, um larguinho ou outro, com vidas muito particulares e até muito interessantes, mas tinha as ruas que eram de uma intensidade enorme, muitas vezes feitas sem grande qualidade arquitetónica, mas com grande qualidade de cidade.

Tudo isto deixou-me grande entusiasmo. As cidades da Europa da altura estavam a viver algumas depressões que eram conhecidas: Londres nos anos 1980 já estava um bocado decadente; Paris estava a subir; Madrid ainda a encontrar-se e Lisboa deprimidíssima. E portanto, aquilo para mim foi o que sempre imaginei que fosse uma cidade. Era o sítio onde se trabalha, vivia, onde se tem lazer, prazer, faz-se o que quiser. Macau é uma cidade seguríssima.

Depois tinha outra coisa, numa área reduzida existiam muitas experiências de cidade e muitas escalas de cidade. Quando lá estive, a Zona de Aterros do Porto Exterior (ZAPE) já começava a ter alguns edifícios, tinha o oriental, o liceu, duas ou três torres, em que se percebia que aquela cidade ia ter uma escala diferente. Havia as zonas do porto interior onde MV até tinha construído edifícios de habitação social de grande dimensão, de 20 pisos. Tudo isso dava a ideia de uma cidade em que havia muitas assimetrias, mas era uma cidade onde as pessoas viviam. Desde quem vivia nos barcos, até quem vivia nos melhores sítios, havia uma relação em que todos se davam com todos. Deste ponto de vista era uma cidade muito rica e muito rica na arquitetura, principalmente na relação com a topografia. Os portugueses sempre o souberam fazer, aprenderam neste país e depois foram ensaiar para outros sítios e de facto deram sempre cidades encantadoras desse ponto de vista.

Por outro lado, questionava como descreve a *Experiência* de Manuel Vicente? O funcionamento do Atelier, o grupo de trabalho, etc.?

O *atelier* como espaço, era muito simpático, era o contrário do grande escritório. Era grande, mas era muito labiríntico, portanto a perceção que tínhamos era muito recortada, era quase uma mini Macau dentro do edifício. Tínhamos uma *praçazinha*, depois uma ruela, depois umas escadas, etc. Tinha também uma relação com a rua muito simpática.

O *atelier* funcionava muito do ponto de vista do MV, muito através do desenho. Desenhos cheios de colagens, de tinta branca, um vício que trouxe de Macau. Era uma coisa que funcionava muito através de primeiras abordagens que o MV fazia. Ele gostava muito de reciclar coisas: “Vamos fazer uma torre? Vai buscar as escadas do edifício tal, traz os elevadores, a organização também funciona bem, etc.” Começávamos a colar, e ao fim da tarde tínhamos uma espécie de planta desenhada, mais uns alçados colados e aquilo funcionava assim. Havia uma espécie de dois polos, fazíamos um trabalho conjunto, depois os arquitetos, tentavam traduzir tudo em desenhos rigorosos e depois a equipa infalível de desenhadores tomava conta do assunto. Aquilo era tudo escapelizado, as contas, os acertos de engenharia, os chineses punham tudo em pratos limpos e não havia problema nenhum. Saíam desenhos rigorosíssimos, lindíssimos. O desenhador chefe já conhecia bem o MV, já sabia como é que ele gostava de representar, quando um pilar devia ser oblongo, circular, ou se ia ser quadrado. Era muito à base do desenho. Mais tarde, ele começou a ter muito trabalho de maquete no *atelier*, mas nós fazíamos umas maquetes maioritariamente volumétricas, simples, para avaliar algumas coisas, mas era sobretudo sobre o desenho. Quando apanhamos o concurso da *Fundação Aga Khan* em Macau, onde o meu pai também participou, aí sim, foi um trabalho muito feito com maquetes. Já era tão complexo do ponto de vista espacial que foi muito à custa de grandes maquetes, às vezes à escala 1:20, 1:10, que íamos trabalhando para perceber os espaços, sendo sempre tudo a partir de coisas recicladas. Lembro-me que essa maquete grande era para a mesquita em Lisboa e o espaço da mesquita fez-se com guardanapos de papel dos meninos, pratos de plástico para fazer a cúpula. Nada sofisticado e a partir de coisas que já existiam, mas o trabalho, sobretudo pelo desenho, sobre grandes desenhos para estabelecer as matrizes que o MV utilizava muito, as métricas, as grelhas, as malhas. Passávamos dias a desenhar: “Agora experimenta em vez de 1,20m em 1,20m de 1,40m em 1,40m.”. Era muito assim, com muito ânimo, o MV era muito bem-disposto, muito predisposto a trabalhar. Ou seja, ele era um homem feliz a trabalhar e passava essa felicidade a quem trabalhava com ele. Cantava, dizia palavras, chamava nomes, metia-se com os colaboradores, mas tudo aquilo à base do trabalho e com grande entusiasmo. Gostava muito de recortar e colar. Lembro-me de o Adalberto, que estava a certa altura a fazer com o MV o arquivo histórico de Macau e havia desenhos espalhados pelas paredes, com os pormenores todos. Trabalhava muito assim para ter primeiro uma ideia de coleção, que o preocupava muito, onde é que isto tinha uma espécie de norma, e depois onde é que introduzia as exceções. Isso obrigava a ter uma ideia de conjunto para olhar para as coisas e perceber se aqueles pormenores são dali ou não. E isso era um pouco para tudo. Mesmo para o desenho de um pedaço de cidade ou de um edifício, o MV tinha sempre uma grande vontade de conhecer rapidamente o que era o seu campo de trabalho, algo que herdei. Dificilmente consigo trabalhar sem ser dessa maneira, a necessidade de ter uma visão global, para depois começar sobre isso a trabalhar. Portanto, o *atelier* funcionava muito assim, com esses três momentos, as ideias e regras com o MV, o trabalho de aprofundamento e depois o trabalho da passagem a rigoroso final, que eram os chineses e nós não tocávamos em nada. Depois, havia os trabalhos para os privados, em que não fazíamos os projetos de execução, era só praticamente os licenciamentos. Em Portugal ficava tudo escandalizado com o MV, “Ele rendeu-se ao capitalismo!”, e ele dizia - “Não, se é assim que eles trabalham, eu tenho que trabalhar assim. Eu tenho é que me defender e ter projetos que saibam resistir àquilo.” E o MV dizia: “ Não é isso que me impede de ser visto por outros e ir a exposições. Creio que pensam que não fui eu que fiz, mas se eu também o tivesse feito, não ficava muito incomodado. Eu desenhei para aquilo acontecer. Ou seja, eu desenhei para resistir àquilo. O que me interessa é a forma do edifício, as métricas, os vãos, todas essas coisas.” Era muito difícil de acompanhar. Os promotores chineses não queriam projeto de execução para nada, já tinham os materiais todos definidos desde que entravam no *atelier*.

Nos trabalhos que não eram privados, os trabalhos públicos, aí o MV na ida à obra, era até à exaustão. E de facto, as obras eram uma coisa muito vivida. Era a última oportunidade para corrigir tudo. O MV, já no final da vida, quando eu fiz o trabalho com ele do restauro da *Casa dos Bicos* aqui em Lisboa, sofreu muito com isso. Em Macau, ainda nos gloriosos anos 1980, o MV ia lá e dizia: “Não gosto deste vidro. Gostava que mudasse para outro.” As obras eram muito acompanhadas e nós revíamos muito a pormenorização a meio da obra. Muitos destes desenhos do *Arquivo Histórico* foram revistos durante a obra para acertar coisas, tudo isso acontecia de uma forma muito particular. Lembro-me de coisas que para mim foram importantes. Primeiro, a reciclagem que o MV fazia. Houve uma altura em que estive a criar muitos trabalhos a partir do projeto da *Teledifusão de Macau*. Quase sempre que começávamos o MV ia buscar os desenhos e dizia: “Vou-vos mostrar o primeiro projeto que fiz para a TDM, que é o início da história!”

Era muito a partir daí que ele trabalhava, desse olhar para os projetos antigos e ir visitar as obras. Era infalível começar qualquer trabalho do MV sem uma geometrização do espaço: “Se isto é assim, vamos fazer quadrados cruzados com quadrados, que são triângulos, e é a partir dos triângulos que vamos trabalhar. Este vai ser uma coisa pura, mas depois vamos introduzir aqui um círculo, que é o caso do *World Trade Center*, que vai desestabilizar e a partir daí vai dar o resto.” Era o processo do MV, através de grandes desenhos de vegetal, mas era um trabalho feito à custa de todos desenharmos numa folha, sem exceção, as tintas e colagens.

Ainda na mesma linha pensamento gostava que me falasse sobre a sua abordagem no recente conjunto de painéis publicado no livro *Macau: Reading the Hybrid City*. Até que ponto a forma como procurava “desenhar as influências de Manuel Vicente”, enquanto estava em Macau, foram continuando a estar presentes na forma como procura desenhar “a arquitetura de João Santa-Rita”?

Qual foi o meu maior contributo no *atelier* do MV ou pelo menos o que eu acho que poderá ter sido o maior contributo? Era puder de alguma forma traduzir em desenho, numa altura em que não havia 2D nem 3D, as ideias de projeto do MV, em que tinha alguma facilidade em imaginar aquilo que ele queria e me seduzia muito a ideia de me sentar a desenhar com ele. Pensei que talvez, algo que possa fazer é traduzir neste painel aquilo que eu de uma alguma forma ajudei naquele *atelier*, no tempo em que estive lá, que era sobretudo o desenho, as grandes opções, que era aquilo que me interessava. Ainda hoje, confesso, eu tento que os meus projetos tenham o menor número possível de pormenorização, porque odeio a pormenorização. Odeio por vários motivos, porque fica sempre mal feita, porque não fica bem resolvida, porque quando chega a obra, aquilo que se traduz não é aquilo que se fez ou porque o empreiteiro resolveu mudar os perfis. Se conseguir ter uma obra que tenha pouca necessidade de pormenorização, é o que gostaria de ter. Isso também aprendi com o MV. Quando ele fazia os tais projetos para os investidores e promotores de Macau, não havia nem um pormenor construtivo. O MV dizia “O que eu souber dizer à escala 1:100, é o que sei dizer à escala natural.” Diria que a coisa que mais me influenciou em Macau foi essa de tentar fazer uma arquitetura que não dependa de muito pormenor.

NósestamosadesenharumedifíciograndeemLisboa,queteráumgrandeimpactonacidade,eaquiloque me debato neste momento é justamente isso, como é que eu desenho um grande edifício de uma forma muito seca, com poucos recursos do ponto de vista de pormenorização. Isso trago de Macau, daquela forma de construir, que é até relativamente resistente ao tempo. Eu penso que as obras do MV muito detalhadas, são talvez o orfanato, e que é de quem chega e ainda traz muito a experiência de Portugal. Por exemplo, o arquivo histórico é muito desenhado e detalhado, mas é no seu interior. O edifício da

TDM, é muito detalhado, mas estive lá em 2014 e estava muito envelhecido, depois da corrosão do aço, que vem daquelas vontades do MV de desenhar fachadas de vidro, mas não como em Hong Kong tudo em alumínio. Costumo dizer que este é o último edifício daquela geração de edifícios em ferro. Por outro lado, trago uma prática contrária ao MV na questão do detalhe, como o caso *Ritz*, sem bem que apesar de se tornar um detalhe muito repetitivo, não deixa de ter um grande detalhe, eu pelo contrário, procuro um desenho mais seco, que depois se constrói quase de maneira independente do detalhe.

Aquilo que o MV me ensinou muito foi olhar para a cidade, desenhar a cidade. Até ir para Macau interessava-me por edifícios, a partir de Macau comecei a interessar-me muito por cidade. Infelizmente não há muitas hipóteses de mexer na cidade, e cada vez menos, mas é o que eu gosto. Gosto muitíssimo de estabelecer espaços na cidade, de desenhar espaços na cidade, interligar espaços. Tudo aquilo que é para as pessoas se moverem, estarem, terem acesso. Os interiores são a coisa mais repetitiva. E daí me interessar mais os edifícios públicos que os privados, em que são uma extensão muito natural da cidade, em que todos podem entrar, ver e percorrer. Isso agrada-me bastante. É esse desejo e amor pela cidade que em Macau ganhei muito, e muito em nome do MV, porque para o MV desenhar um edifício era como desenhar um bocado de cidade. Encontramos muito entre arquitetos europeus e portugueses que o importante é o desenho do edifício mas para o MV não, o edifício é para estar ali e contaminar a cidade de alguma forma. Mesmo coisas que ele deixava como apontamentos, que eu não percebia, mas dizia: “Desenhei isto para que alguém possa chegar aqui ao lado, se possa interessar e completar.”

Para concluir gostava ainda de refletir sobre um momento na arquitetura portuguesa que já aqui foi mencionado. Falo da exposição: *Tendências da Arquitectura Portuguesa, uma mostra de itinerários ou “linhas-guia”*. Agora com algum afastamento, podemos hoje, considerar MV, uma das figuras presentes, como uma *Tendência* particular no panorama da época?

Tenho grandes dúvidas que daquele grupo não houvesse apenas duas tendências, Siza e Taveira. O Luís Cunha não era uma tendência. Se entendermos tendência no sentido mais estrito, certamente são todos uma tendência da arquitetura portuguesa. No sentido em que para além daquilo que faziam isso tinha reflexos num espectro muito grande. O Siza tinha essa influência, sobretudo nas pessoas mais próximas a Norte e em personagens como o Gonçalo Byrne a Sul, e o Taveira, por outro lado, numa versão mais popular. Ele contaminou o país naqueles anos, em que íamos a Faro ou à Amadora e dizíamos: “Olha aí uma Taveirada!”. Portanto, ele tinha revelado uma tendência, não uma tendência culta, erudita, mas a tendência do pequeno construtor, do arquiteto de província, ou seja, das pessoas que estavam menos à volta do círculo fechado dos arquitetos do Porto e de Lisboa. O MV não era. Era uma tendência em Macau, formou toda uma escola de arquitetos e uma forma de intervir na cidade. Em Portugal, desse ponto de vista, não era uma tendência. Até porque o grupo com que o MV se rodeava, os amigos próximos, todos eles faziam coisas isoladamente. O Hestnes era uma personagem isolada, o Vítor Figueiredo, o meu pai, o Bartolomeu Costa Cabral. Nada daquilo era uma coleção que o MV tivesse dito “À minha volta surgiu isto.” Era em Macau. Nesse ano já havia uma série de jovens arquitetos que olhavam para as coisas do MV e de alguma forma procuravam refletir aquilo que o MV fazia na cidade. Havia vários, como o Eddie Wong, o Carlos Marreiros, o Paulo Sanmarful e o Vicente Bravo Ferreira, que tinham trabalhado com o MV. Portanto havia uma tendência que estava relacionada com aquela forma de olhar a cidade, de desenhar o edifício e a cidade. Em Portugal tenho dúvidas. Mas se entendermos tendência nesse sentido estrito, o MV era um modo de fazer arquitetura que não tinha nada que ver com o Álvaro Siza, aliás o MV e o Taveira

talvez estejam mais próximos. Depois havia o Hestnes e o Luís Cunha que eram muito particulares. Hoje em dia nem percebo como é que aquela exposição não teve seis personagens em vez de cinco, o Pancho Guedes tinha entrado ali que nem uma luva.

Eu acho que a influência do MV na arquitetura em Portugal é muito modesta. Eu digo isto do ponto de vista do construído, talvez o mais próximo fosse o Graça Dias num certo momento. O Alberto Oliveira que trabalhou com MV também andava distante disso e aqueles que depois ficaram em Macau, acabaram por não ter cá obra em Lisboa. Isso podia de alguma forma ter acontecido. Mas portanto, a influência do MV não se sente. Aqueles que trabalharam com MV, como nós, também não se identificam facilmente uns com os outros, e somos mais uma manta de retalhos. Se calhar porque pela própria forma de olhar a cidade, que é uma cidade diferente, nos obrigou a olhar de outra maneira. Se calhar porque não temos a genialidade nem o à vontade que o MV tinha para chegar a Portugal e fazer a Expo '98 como fez. Não tínhamos essa capacidade de invenção que ele tinha. E digo isto porque o MV acreditava na invenção na arquitetura, não era daqueles que dizia que não se inventa nada que está tudo inventado. “Se soubermos inventar, inventamos. Isso é conversa de quem quer parecer muito correto! Eu, assumidamente quero inventar e alegar à invenção!” Mesmo que fosse reinvenção, era um ato de inventar. Mas o que é certo, porque depois todos acabamos por trabalhar pontualmente em conjunto, algo que nos podia ligar ao MV. Nós conhecemos o Siza e os *Sizazinhos*, o Souto Moura e os *Souto Mourazinhos*, mas não conhecemos o Vicente e os *Vicentezinhos*. Se calhar em Macau há coisas que se percebem, mas em Portugal não. Percebe-se que não colamos em determinados aspetos. Neste livro percebe-se claramente.

Mas percebe-se aqui, que existe uma coisa que consegue colar todos. Uma atitude, ou uma união *Behind the Scenes*. Em que existe um processo, uma maneira de pensar, uma maneira de olhar, que tem sempre um *Vicentismo* por trás, se o podermos colocar nesse termo.

Isso é claramente. E até do ponto de vista de procurar, de descobrir novas coisas. Por exemplo, dos personagens atuais da arquitetura, aquele que acho mais parecido com o MV é o Koolhaas. Primeiro, tem aquilo que o MV tinha: é o homem da cidade e da arquitetura e não o homem da arquitetura que de vez em quando intervém na cidade. Ambos capazes de lidar com a grande escala. O trabalho de Lille do Koolhaas não é muito diferente do trabalho de Macau do MV, dos lagos, são coisas que transformam a cidade, que introduzem novas dinâmicas, que completam a história de forma incrível. O Norman Foster quando faz cidades, como aquela agora na Arábia, é quase como uma fortaleza, é uma espécie de programação mais do que invenção, uma coisa que me faz uma certa confusão desse ponto de vista. O Gehry não é homem de cidade, é um homem de objetos. O próprio Siza não é homem de cidade, é um homem para desenhar objetos.

É pena que não seja muito conhecido. Mas o Koolhaas quando andou pelo Oriente, a fazer o livro dele sobre a China, foi a Macau, fotografou os lagos, não diz de quem é, mas diz que é um grande projeto, com uma escala incrível. Ele até tem uns *renders* do *atelier* do MV, que nem sei onde é que ele os arranjou. Num dos livros *Harvard on the City*, há quatro ou cinco páginas que são as obras do MV, sem indicar de quem é, até fui eu que um dia lhe mostrei. Penso que de facto há essa coisa, à qual chamou *Behind the Scenes*, que se pode entender como um corpo comum a todos, que nos leva a abordar as coisas de uma forma que não é exatamente como o resto. Há dias, a propósito de uma entrevista para um livro que estou a preparar, justamente na conversa que estava a ter, houve alguém que disse: “Bom, tu és uma espécie de tipo que está fora da coleção.” Mas é pelo MV, por ter olhado as coisas de outra maneira. Não aprendi a ser seletivo como muita gente. O MV era um tipo que tinha um espectro de interesses grande. Interessava-lhe tudo. Não havia coisas nem boas nem

más. Havia coisas, e essas coisas eram para ser transformadas. Lembro-me que um dia estava a fazer um concurso com o MV, o Pedro Ravara e o Pedro Ucha, foi o último trabalho que o MV fez na vida, foi um concurso para o *Campo das Cebolas* que é o que lá está construído pelo Carrilho da Graça. Foi um concurso que acabamos em Fevereiro e o MV faleceu em Março. Ele já teve muita dificuldade em acompanhar o concurso, aparecia com muita dificuldade, íamos buscá-lo a casa, de repente ficava muito doente. Não chegou a ver o resultado do concurso. Houve um dia em que estávamos todos, o MV já tinha dado umas ideias, apareceu no *atelier* com um saco de plástico, tirou do saco uma concha de esparguete e disse: “É isto que temos de fazer! É este objeto. Temos de transformar isto em arquitetura!”. Isto para dizer que ele encontrava nas coisas simples pretextos para tudo. Olhava para aquilo que gostava e para aquilo que não gostava. Olhava para a arquitetura que pouco lhe dizia nem que fosse para a questionar. Essa forma de olhar é o que o MV me transmitiu. Um horizonte pouco seletivo. E sobretudo uma coisa, que é esta tendência para negar, uma coisa muito europeia, uma espécie de imagem. Eu tenho uma imagem e replico-a, e adapto-a a tudo. Eu herdei muito isso do MV, em cada rua vai haver uma coisa diferente, as ruas não são todas iguais, o sol não incide todo da mesma maneira. Quando alguém me diz: “Fui a Macau, não consegui reconhecer as obras do MV”; “Ainda bem! Perfeito. Era o que o MV gostaria!” As obras não têm de se exhibir. Depois um tipo descobre, pela qualidade do desenho, a forma como se inseriu no contexto. Que é um pouco diferente da segunda vez que o MV chega a Macau, quem olha para as *Torres da Barra* e quem olha para o *World Trade Center* pergunta se foi o mesmo arquiteto que as desenhou.

Um dia se tiver tempo, há uma coisa que o MV me desafiou para fazer com ele em 2001, 2003, que foi um grande projeto para a Rotunda do Batista Russo, na Marechal Gomes da Costa, que quase ninguém conhece porque só apareceu num catálogo do MV. O último trabalho do MV foram grandes torres, com 30 pisos, com hotel, habitação, aqueles projetos que o MV gostava. Um edifício híbrido, com um grande gesto na cidade para resolver a rotunda, uma coisa muito urbana. Mas há uma grande obra do MV que se tivesse sido feita teria marcado muito Lisboa, que era o *Pavilhão das Indústrias Náuticas*. Dizia muitas vezes: “O Eiffel celebrou a construção em ferro, o Manuel Vicente celebra o fim da construção naval.” Mas tiraram-lhe o tapete debaixo dos pés, tiraram-lhe a hipótese de fazer uma grande obra, que teria marcado a cidade e talvez atraído muitas pessoas a Portugal. Tinha aquela singularidade construtiva, pensamento e envolvimento da técnica. Uma espécie de negação do arquiteto. Um bocado como a concha da sopa: “Está aqui um petroleiro, vamos parti-lo, seccioná-lo e vamos fazer disto um museu.”



ARQUITETO
PEDRO BELO RAVARA
(1964-)

Terminou o curso de Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, 1988. Colaborou no atelier de Manuel Vicente em Macau entre 1988 e 1991. Em 1993 fundou o atelier *Baixa Atelier* com Nuno Vidigal.

Primeiro, e antes de qualquer outra pergunta, gostava de saber o que é que levou o arquiteto a Macau, logo após o término do curso de Arquitetura?

Fui para Macau porque estava a trabalhar no atelier do Manuel Graça Dias (MGD) no último ano do curso. A certa altura, o MGD, que já tinha trabalhado com o Manuel Vicente (MV) e era muito amigo dele, estava a fazer um livro (Macau Glória), e por isso ia muitas vezes a Macau. Numa das vezes que lá foi, o MV disse-lhe que precisava de alguém porque tinha saído um arquiteto, o Adalberto Tenreiro, e ele precisava de reforçar a equipa. E então nessa altura, o MGD, que é uma pessoa muito generosa, correndo o risco de ficar sem um colaborador (que foi o que aconteceu) disse ao MV “Olha, telefona ao Pedro Ravara (PR)!”, e foi assim que fui para lá! Uma coisa um bocado circunstancial, porque nunca pensei que ia para Macau. Recebi o telefonema e disse naqueles três minutos “Está bem, vou aí ter!”, apesar daquilo ser do outro lado do mundo.

Então não foi na ânsia da procura de um espaço disponível para produzir uma arquitetura com maior liberdade, que muitas vezes é referida...

Não foi, porque eu na altura não fazia arquitetura nenhuma, ainda estava a acabar o curso. Ainda hoje não sei se faço, então na altura, ainda menos. Pensava lá nisso, era um trabalho, uma experiência, ia para a China, devia ser giro. E pronto fui, e foi giro!

E nessa altura já tinha conhecimento da obra de MV?

Já, já tinha conhecimento da obra. Aliás, contei-te a história assim um pouco sumariamente. Eu tinha trabalhado enquanto colaborador do MGD e, a certa altura, o MV, que tinha atelier em Lisboa e Macau, no atelier de Lisboa estava a concorrer a um concurso para a fundação *Aga Khan*, o qual acabou por ganhar, mas por vias estranhas acabou por ser adjudicado a uma pessoa que nem entrou no concurso. Estávamos a fazer a segunda fase do concurso e eles precisavam de apoio porque eram as últimas três semanas e eu fui para lá. Então estive lá aqueles tempos e foi aí que fiquei a conhecer o MV, embora ele nessa altura vivesse há muito tempo com a Teresa, a última mulher dele, que era minha tia direita, irmã da minha mãe. Mas eu como não tinha muito contacto com ela, também só conheci o MV no atelier. Embora fosse por afinidade sobrinho de MV, fui para Macau por uma razão mais profissional que por ser sobrinho dele, foi uma coincidência, mas foi de facto aí que o conheci.

Não fui à procura de nada, eu nem sabia o que é que ia encontrar, mas nessa altura não pensava muito nisso. Acabei o curso e não tinha nada a perder, fosse para onde fosse. Hoje já não seria a mesma coisa.

Como é que descreve a *Experiência* de Macau? A cidade, as pessoas, o quotidiano, aquilo que se retira dessa viagem e estadia?

Retira-se muita coisa, principalmente porque era numa altura em que nós estávamos (nós porque tu também passaste por isso) a descobrir o mundo! É como se uma pessoa estivesse a aprender a falar. Eu comecei a trabalhar em arquitetura no atelier do MGD no último ano do curso (e nem foi um ano todo) e depois vou para Macau ter essa experiência de três anos, que é uma experiência muito intensa porque se fazia muitos projetos e se trabalhava árduo. Foi onde eu aprendi o que era um atelier de arquitetura, fazer projetos de arquitetura, negociar com clientes, ir a reuniões, e substituíamos o MV quando ele vinha a Lisboa, tínhamos que negociar contratos, assinávamos os cheques, etc. Portanto, de repente, com 24 anos, o MV colocava-nos responsabilidades sobre os ombros, não era só a mim, mas a todos os que trabalhavam com ele. Agora, vendo assim à distância, apesar de aparentemente serem muito grandes, foram muito bem-vindas, porque a nós que passámos por lá, deram-nos uma grande tarimba.

Nós nunca gerimos muito bem o dinheiro do atelier, mas isso nunca foi uma preocupação, as preocupações eram outras! O MV não lhe interessava nada se gastava mais ou menos em papel, o que lhe interessava era fazer os projetos e as energias eram esgotadas no desenho do projeto. Por isso se ele pudesse ter alguém que assinasse os cheques por ele até agradecia.

Esta primeira pergunta pendia mais para o lado pessoal para a vivência de uma cidade que era portuguesa, mas em território chinês, um contexto totalmente diferente. E sabendo que cada um vive a cidade de forma diferente...

Sim, eu gostei muito de viver em Macau. Lembro-me muito das experiências que lá tive. Depois de Macau vim para Portugal, casei, e a partir daí a minha vida foi completamente diferente. Macau, foram os tempos de liberdade. Nos primeiros tempos fiquei em casa do MV, mas passado dois meses aluguei uma casa e fui viver sozinho. Já tinha vivido assim cá, mas quer dizer, vives a 15km de casa dos teus pais, a 10km de casa dos teus primos ou das tuas irmãs ou dos teus tios, tens sempre família. Ali, de repente, ficas sozinho num mundo em que não há ninguém que conheças. E gostei muito por causa disso, fiz novas amizades, até chineses (eles não são nada muito diferentes de nós). Tive muito mais dificuldade de adaptação nos EUA, onde fui uns anos depois, do que em Macau. Nesse sentido, os americanos são muito mais diferentes de nós do que são os chineses.

Eram, de facto, muito mais chineses do que portugueses. A cidade era no sul da China, portanto, não deixaria de ser chinesa, mas tinha muita coisa das cidades portuguesas. O carácter daquela cidade também podia ser, nalguns sítios, muito português, e por isso sentia-me muito em casa. Gostava imenso de lá voltar, porque nunca lá voltei depois da erupção dos casinos, mas assusta-me ter que ir a Macau em turismo. Para mim não é uma cidade para fazer turismo, é uma cidade para trabalhar, para estar com os amigos, para viver! Como tal, ainda não fui.

E a Experiência de Manuel Vicente? O Atelier, o grupo de trabalho, a figura tutelar do arquiteto, se é que ela existia?

Existia, existia! Havia muita liberdade no atelier, mas nós sabíamos todos até onde essa liberdade podia ir. Havia coisas como: o MV chegava ao atelier às duas da tarde e nós estávamos lá desde as nove da manhã, porque o ICM (Instituto Cultural de Macau), as obras públicas, etc., abriam todos a essa hora e tínhamos de lá estar para resolver problemas que tinham que ver com estas instituições, que eram quem nos aprovava os projetos. Quando ele chegava já lá estávamos há cinco horas, portanto, para nós era difícil dizer: "Vamos continuar aqui". Não dava, tínhamos de ir almoçar ou fazer uma pausa. Ele, aliás, levava almoço e muitas vezes até levava para nós, para não irmos almoçar fora e para não sairmos do atelier. Como ele chegava às duas da tarde, ficava até às duas da manhã, enfim, cumpria um horário diferente. Como tal, ficávamos sempre lá. Nesse sentido, era puxado, vivíamos a cidade de uma forma muito intensa e quando saíamos do atelier era para fazer uma massagem nas costas ou para comer qualquer coisa já de madrugada. E na cidade de Macau, de facto, podia-se perfeitamente estar a trabalhar até tais horas, porque aquilo às quatro ou cinco da manhã tinha tanto movimento como durante o dia.

Portanto, na prática, havia um certo *condicionamento* à nossa liberdade, se é que se pode chamar assim. Por outro lado, havia uma certa liberdade no projeto e no desenho. Eu sinto que fiz projetos em Macau que tiveram sempre orientação de MV, isso nunca deixaram de ter, mas houve uns que tiveram menos orientações do que outros, mas mesmo esses, a proposta final era um projeto que eu sinto que não era da minha autoria, é sempre da autoria de MV. Portanto, a figura de MV era tutelar nesse sentido. Nós aprendíamos a projetar de uma forma que dava resposta às ambições e interesses

do atelier na altura. O atelier também teve fases diferentes, evolui, esteve aberto quarenta anos, como tal, nos últimos dez anos não se faziam as mesmas coisas, das mesmas maneiras que se faziam nos primeiros dez, e eu só lá estive três. Passei por uma fase qualquer que foi muito interessante em que havia muito trabalho. O que eu quero dizer é que nós aprendemos a respeitar as vontades ou interesses daquele atelier.

Lembro-me de um projeto muito particular, que foi feito nessa altura – foi praticamente o meu primeiro projeto, tinha acabado de chegar da escola – em que eu não conseguia atinar, e o Manuel dizia assim: “Epá! Não é nada disso, porque é que estás a fazer as coisas assim? Não é nada disso! Não vês que tens aqui os pilares, a estrutura, tens de acertar isto com isto, trazer aquelas linhas guia, é preciso esconder aqui estas infraestruturas...”, uma conversa que para mim clarificou a ideia. E depois diz: “Eu amanhã tenho de ir para Lisboa e vou estar um mês e meio fora, portanto, vocês vão ter de acabar o projeto de execução”. E nós fizemos o projeto de execução todo com o MV fora e depois ele veio e gostou imenso dessa obra. E eu afirmo, aquilo é uma obra totalmente do MV. Eu se tivesse que a fazer nunca a faria assim, tanto que ele a sentiu como se fosse dele, e era-o realmente. Aquela hora de conversa que tivemos em que ele me explicou aquilo que eu devia fazer, em que me consegui explicar os princípios do que é que um projeto deve ser e como é que ele deve progredir, foi o suficiente. Lançou-me aquela semente e eu fui descobrindo como que é que o projeto deveria crescer. Nesse sentido, o projeto era completamente do atelier MV. E eu acho que as pessoas assimilavam muito esta forma de se trabalhar, acho que aquele atelier era muito especial. Quando há questões de autoria nos ateliers, elas são sempre muito complicadas e na realidade o autor principal é o atelier ou o arquiteto do atelier.

Qual era o projeto particular que referiu acima?

Era um projeto de remodelação de interiores, tinha-se acabado de ganhar um concurso, uma proposta de metodologia para a Direção Geral de Inspeção do Jogos (*SICJ*). Era no edifício do José Maneiras, na Praia Grande, um edifício muito bonito, modernista, um edifício dos anos 70.

Num texto recente fala de Manuel Vicente e Hestnes Ferreira como “um galho especial na genealogia da escola de Lisboa” que se engrossa e constitui uma “terceira via”. Fale-me um pouco desta metáfora e da forma como ela interage com o “tronco” principal.

Eu acho que a história da arquitetura portuguesa, de alguma forma, é injusta com alguns personagens. E no caso do MV tem sido muito injusta. O MV sempre foi um arquiteto cuja arquitetura é pouco celebrada pelos seus colegas, e acho que tem que ser lançado um novo olhar sobre essa problemática. O Hestnes Ferreira ou eventualmente o Vítor Figueiredo, no limite, também. No geral, temos esta tendência para achar que só há uma via ou duas vias na arquitetura portuguesa, que era na altura aquelas que já passaram um pouco à história, os pós-modernistas dos anos 80, e depois o Siza que fazia a arquitetura séria. Em Lisboa faziam-se umas coisas que ninguém sabia bem o que era, todas pós-modernistas. E depois havia uma arquitetura séria, que era a da escola do Porto, do Siza e dos seus discípulos, do Gigante, do Domingos Tavares, que são todos muitíssimos bons arquitetos, mas que não representam necessariamente toda a arquitetura. Representam a arquitetura de um grupo de arquitetos que vivem no Porto e que dão aulas na mesma escola, que se influenciaram muito e que trabalharam muito em conjunto e, portanto, têm esta virtude de facto de discutirem muitas ideias entre si. Mas havia outras coisas, e por isso, decidi escrever o artigo assim. Achei bem construir uma árvore onde havia um galho mais torcido, não tão direitinho, que sai para a esquerda e que vai por caminhos ínvios para procurar coisas diferentes. O Manuel Vicente, de facto, tinha essa postura de não cair pelos caminhos mais fáceis. Se nós fossemos para um restaurante nunca íamos pela avenida

principal, ele arranjava sempre uma forma de ir por um *becozinho* e às vezes ficávamos entalados, tínhamos que fazer marcha atrás e depois passar por cima de um passeio. Esta atitude dá problemas, mas também traz vantagens. Às tantas passamos por um sítio novo e descobrimos uma coisa que nunca vimos porque fomos sempre pelo mesmo caminho. Na arquitetura podemos tirar literalmente esta comparação, o MV procurava sempre coisas novas. Eu lembro-me que uma vez num projeto, ele disse assim: “Vamos ter que rever aqui o World Trade Center (WTC). Nessa altura estávamos a fazer o projeto de execução. Eu fiz uma primeira versão (acho que teve mais duas ou três) mas, entretanto, fui-me embora, e aquilo que lá está hoje, os interiores (não o exterior) são muito diferentes dessa primeira versão. Muito melhores, embora, digamos, a pele, a imagem exterior do WTC, tivesse mais ou menos cristalizada a partir de uma fase muito inicial (os interiores não.) De facto, acho que já explorámos isto noutros projetos, no *Centro de Transfusões de Sangue*, no *SICJ*, etc. Eu estava mais interessado numa coisa mais *clean* e, portanto, íamos por outro caminho, não ia procurar as opções que lhe conferiam segurança. Lembro-me de outra vez no projeto do *Ritz*, em que chegámos ao fim, estava o projeto de execução todo feito, mas havia um pormenor que tinha uma incongruência. Um pormenor de um caixilho que fez com que nós voltássemos ao princípio do projeto e resolvéssemos uma pormenorização completamente diferente. Ele dificilmente dizia assim: “Deixa estar!”, qualquer outro arquiteto dizia assim: “Deixa estar, ninguém vai notar nessa esquina a dobrar!”. Mas o Manuel Vicente não. Aquilo era mais forte do que ele. E o projeto ficou melhor, de facto ficou tudo melhor, no fim tudo *cantou*, como ele costumava dizer. Ele costumava dizer isto: “a diferença entre uma coisa medíocre e uma coisa maravilhosa é só um bocadinho mais de trabalho.”

Então diria que o que difere este “galho” do “tronco” é a forma como se chega ao resultado?

Sim, é a metodologia. É obvio que a expressão da arquitetura também é um pouco diferente por isso. Porque é mais exaustiva, mais... eu não diria desenhada, ou talvez o seja! Às vezes corre o risco de ser demasiado desenhada, por exemplo. Mas esta intenção de procurar sempre uma coisa que é sublime ou de tentar ver o sublime nas coisas mais comuns, uma coisa que MV também acreditava muito: o sublime pode estar em todo o lado, depende o olhar. No geral, tinha que ver com esta ideia de não nos sentarmos confortavelmente na nossa zona de conforto e estarmos sempre à procura de desafios. Eu hoje acho que já não sou assim, hoje sento-me muito mais à beira da minha zona do conforto, já é difícil de acompanhar. Nesse sentido MV era um jovem. Morreu com 78 anos, mas era um jovem porque continuava a desafiar as suas próprias zonas de conforto, e nós aos 78 anos já não vamos conseguir desafiar seja o que for.

Ainda no seguimento desta metáfora fala também de “um rasto de arquitetos” que é deixado por estes personagens: “galhos diferentes e retorcidos”. Ainda assim, e sendo ramificações da mesma árvore, será que conseguimos encontrar traços profissionais distintivos que os vão caracterizando num panorama conjunto?

Eu acho que não. Eu acho que em MV se consegue, apesar de tudo, encontrar uma coerência na sua obra. Mas é uma obra que é construída ao longo de vários anos. Agora, quando as pessoas são diferentes, os resultados são diferentes. As coisas que faço já não têm nada a ver com as coisas que fazia no atelier de MV. Oxalá tenham a mesma coerência. Conheço mais ou menos a obra que o Manuel Graça Dias tem feito, ou o que o João Santa-Rita tem feito, ou que outros que trabalharam com ele têm feito, e são todos muito diferentes uns dos outros. Uma vez lembro-me de ouvir o MV dizer que reconhecia que, embora fossem diferentes uns dos outros, acho isso ele também admitiria, havia uma certa sensualidade (penso que foi esta a palavra), uma sensualidade que era distinta nas pessoas que tinham passado pelo atelier de Macau. No entanto, eu também acho que isso já é uma

espécie de paternalismo para com os colaboradores. Sensualidade na ordem da arquitetura não sei bem o que é que pode ser.

Quando pergunto isto, não me refiro a resultados finais ou formalismos. Mas sendo que passaram todos pelo mesmo atelier não têm especificidades conjuntas?

Quanto a isso acho que, apesar de tudo, as pessoas que passaram pelo atelier do Manuel Vicente, por um lado, não são tão deslumbradas pelo mundo ou pela novidade. Porque é diferente sair da escola e trabalhar num atelier em Lisboa ou trabalhar com o MV, onde se tinha que apanhar um voo que demorava catorze horas para ir para o outro lado do mundo. De maneira que, este deslumbramento em descobrir o mundo, que nós temos sempre a tendência de ter, era facilmente ultrapassado por outras coisas. Por outro lado, talvez admita que as pessoas que trabalharam com ele tenham tido percursos mais difíceis porque passaram pelo atelier do Manuel Vicente, até profissionalmente mais difíceis. Eu isso acho que posso assumir como verdade. Por exemplo, no outro dia ouvi um amigo meu dizer que era estranho que os arquitetos que tinham passado por MV, de alguma forma, nunca se tinham encontrado, que andavam perdidos. E eu acho que isto, em parte, é verdade. Não tem a ver com a produção da arquitetura, mas nunca se encontraram, andaram sempre perdidos face àquilo que é a forma como se olha para a arquitetura portuguesa. Porque quem é que não se encontra perdido? Se fizeres uma caixinha branca numa encosta, estás perfeitamente integrado. Nesse sentido, aqueles arquitetos que trabalharam com MV, como outros eventualmente que trabalharam com o Hestnes Ferreira, portanto, este tal *terceiro galho*, nunca se encontrou. São considerados pelo *mainstream* uma espécie à parte, os que complicam: “podiam fazer aquilo mais simples, uma parede direita, um caixilho e abriam tudo para a vista. Complicam! Não abrem para a vista, olha-se para a vista de lado. Porque é que se tem que olhar para a vista de lado?” Mas como MV dizia: “quando, numa casa, há uma vista muito boa sobre uma paisagem eu sento-me de costas, porque o interesse é conversar com as pessoas, não é estar a olhar para a vista.” Portanto, as opções são normalmente contrárias ou contraditórias. E eu às vezes, não sei se por influência ou não, dou por mim em reuniões a pôr problemas onde as pessoas não os veem, de maneira que às vezes me dizem: “lá estás tu a pôr os teus problemas!”. De facto, nós temos uma tendência para complicar, não sei se para complicar, ou melhor, para *complexizar*! Para dizer: “isto não é assim tão simples, porque por outro lado...”. Eu acho que isso é corpo comum aos que passaram por MV, aos que eu conheço melhor. Reconheço, apesar de tudo, essa característica, no entanto, não sei se é uma virtude ou se é um defeito, mas que alguns deles a têm, têm, e eu também acho que tenho.

Das especificidades geralmente associados à figura e obra de MV, como a geometria, as grelhas, a invenção, a luz, a cor, etc. alguma é recorrente na sua maneira de pensar o projeto?

Ou isso eram coisas que faziam sentido apenas no atelier MV?

Não, fazem e continuam a fazer! Qualquer arquiteto tem que pensar na geometria, tem que pensar na luz, isso são coisas que são recorrentes a qualquer arquiteto, não é preciso passar pelo atelier MV.

Mas não da mesma maneira que eram valorizadas por MV.

Se calhar valorizam de formas diferentes, uns gostam de coisas mais claras outros mais escuras, outros gostam de coisas mais bicudas ou mais ângulos retos, não sei se há alguma coisa mais importante que outra.

Havia arquitetos que MV respeitava muito e dos quais falava muito, por exemplo do Robert Venturi e da Denise Scott Brown, ou com quem estudou, o Louis Kahn. (A mulher dele, a Natacha, trabalhou uns tempos com o Louis Kahn). Acho que ele, por exemplo, sofreu obviamente influências destes

arquitetos, sofreu ou ganhou, como também terá ganho de outros. Se calhar do Venturi de uma forma mais iconográfica, mas definitivamente do Louis Kahn como ele tenta encontrar uma regra geométrica para os seus projetos, e nesse sentido é mais *kahniano* do que *venturiano*. Se calhar na forma de escrever ou de estar, pode parecer mais *venturiano*, ou mais pós-moderno, mas depois na realidade quando ele pega no lápis, há uma procura de uma geometria, que tem sempre que ver com uma espacialidade, a procura de uma espacialidade, que é muito *kahniana*.

Pedia agora, para finalizar, um breve comentário sobre o paralelismo entre as obras escolhidas no livro *Macau: Reading the Hybrid City*.

Na altura, os comissários pediram-nos uma obra de MV à qual sentíssemos afinidade. Eu nunca trabalhei nesta obra, isto já estava construído quando eu cheguei a Macau, mas sempre gostei imenso do edifício. Quando me pediram isso pensei na *Quinta das Correias* porque senti que havia uma relação qualquer, formal, entre uma coisa e outra. A forma como o meu edifício, apesar de tudo, assume a sua cara pública, a sua vertente mais cívica de construir cara de cidade, que é o que faz, a *Viúva*. Era um edifício que estava na Rua da Praia Grande e, portanto, tinha muita presença na cidade, oferecia uma espécie de primeira cara à cidade de antigamente, quando se chegava a Macau via-se a *Viúva*.

Depois há também questões de continuidade vertical e horizontal entre os elementos arquitetónicos que achei que tinham parecenças. E pensei: “provavelmente eu teria feito uma coisa diferente se não tivesse trabalhado no MV!”, nunca tinha pensado nessa perspetiva¹. Portanto, há aqui questões que eu achei interessantes poderem ser da mesma família, questões formais, claro que depois são projetos muito diferentes. No fundo senti que podia escolher um projeto que de alguma forma funcionasse como uma homenagem.

¹ Menciona ainda: o remate da pala; as colunas que rematam na cobertura; as varandas horizontais que contrariam a verticalidade dos pilares; a parede de topo; etc.



ARQUITETO
FRANCISCO TEIXEIRA BASTOS
(1963-)

Terminou o curso de Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, 1986. Colaborou no atelier de Manuel Vicente em Macau e Lisboa entre 1989 e 1994. Em 1997 fundou o *Atelier dos Remédios* com Madalena Cardoso Menezes.



ARQUITETA
**MADALENA CARDOSO
MENEZES**
(1969-)

Terminou o curso de Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, 1992. Colaborou no atelier de Manuel Vicente em Macau em 1992. Em 1997 fundou o *Atelier dos Remédios* com Francisco Teixeira Bastos.

Esta conversa é introduzida por Francisco Teixeira Bastos e Madalena Cardoso Menezes, de uma forma livre e espontânea, sem uma pergunta inicial.

Francisco Teixeira Bastos (FTB) – Vou, antes de mais, situar-te no período em que trabalhei com o arquiteto Manuel Vicente (MV). Colaborei pela primeira vez com ele em agosto de 1988 em Lisboa, na revisão do projeto para a *Fundação Aga Khan*. Depois de um período de estagnação voltámos a encontrar-nos entre 1990 e 1994, anos em que estive intensamente entre Lisboa – e a partir de 1991 – Macau. Chegamos mesmo a ser sócios até 1994, ano em que formei atelier com a Madalena. No entanto, o facto de termos terminado com a sociedade não nos impediu de continuar a trabalhar juntos.

Ainda em 1994-95, apareceu o Concurso de Ideias para a Expo '98, projeto em que nós colaborámos em Macau, seguido do *Pavilhão das Indústrias Marítimas*, o *Pavilhão da Europa*, e finalmente o *Pavilhão da Realidade Virtual*, do qual fui diretor. Nessa altura íamos tendo uma série de conversas informais do que se passava em Macau. De forma geral, foi esta a minha colaboração. Como é que funcionava o processo? Para já, ele em Lisboa e Macau tinha posturas completamente diferentes. Aqui, em Lisboa, ele passava menos tempo e tinha sócios que iam variando. Quando eu entrei para lá, ele formou sociedade com os Santa-Rita, o pai e o filho, e depois connosco. Como ele tinha sócios, não era o *senhor absoluto*, tinha uma posição mais tolerante. Mas, o que importa referir, é que quando se tratava de um trabalho cujo centro girava em torno dele, em pouco tempo a equipa, fosse de uma pessoa, fosse de dez, centrava-se completamente nesse trabalho e a *imersão* era total.

Temos de fazer ainda uma outra introdução. O MV, muito antes de qualquer computador, já tinha um certo raciocínio do que viria a ser esta abordagem digital. Até por comodismo, irritava-se da ideia de trabalho repetitivo. Esta ideia é fundamental para perceber o seu método de trabalho: a reprodução a partir de um *reprolar* e a colagem. A colagem faz parte do raciocínio dele, não é uma simples mecânica de desenho. No processo de colagem estavam presentes, na mesma medida, elementos *standard* e elementos arquitetónicos, referências e, portanto, está sempre presente um processo de descoberta através da colagem. Esse era o modo de trabalhar. Da mesma maneira que, com a evolução tecnológica aparece o fax e, devido à distância, torna-se também uma ferramenta de trabalho. Possibilitou-lhe estar no fuso horário de Macau, e nós no fuso horário de Lisboa e essa diferença ser o método de trabalho, em que ele enviava material e quando chegássemos de manhã ao atelier sabíamos que tínhamos alimento para continuar a trabalhar. Era de facto, um processo muito comunicativo.

Madalena Cardoso Menezes (MCM)- No atelier tudo era feito em oficina, ou seja, a mesa era transformada numa maquete experimental e todos os nossos esforços e ensaios eram feitos em equipa, e isso é importantíssimo. Era um trabalho muito comunitário nesse aspeto, muito participado.

Eu fui para Macau para tapar um buraco de alguém que não podia lá estar. Eu estava a trabalhar no atelier nos primeiros dias e sabia que ele estava para chegar, mas não o conhecia pessoalmente. Ele chega e quebra toda e qualquer formalidade que pudesse existir, inicia uma conversa explicando o conceito por detrás do projeto que eu estava a trabalhar que era uma tentativa de plano de reordenamento à volta do Palácio Nacional de Queluz. O *Picadeiro* começou assim, quando lhes foi pedido para fazer o projeto, o atelier achou que era importante perceber todo o território, todos os eixos fundamentais de aproximação ao palácio, uma vez que era na saída de uma linha rodoviária principal. Na altura era realmente muito direto e era um choque, porque vínhamos de uma zona suburbana e rapidamente entrávamos num palácio do século XVIII, muito cuidado e muito delicado. Havia uma obrigação de se pensar na aproximação do equipamento, como destacá-lo do palácio.

Já sabíamos que qualquer aproximação que se fizesse, por ser o monumento que é, ia ser sempre polémica. Eu tinha entrado, passado umas horas estava a discutir com ele como é que se poderia imaginar toda esta poética. Esta empatia depois originava conversas e sessões com ele, à volta da mesa do seu escritório, em que os desenhos dele e os nossos de certa maneira, se misturam e formam os desenhos do atelier (sem autorias).

Por trás disto, está obviamente uma incapacidade física locomotora que obrigava a que as pessoas se agregassem à volta dele. É uma coisa que é do domínio mental, mas também do domínio físico. Isso também vai determina a maneira como ele está no atelier, na arquitetura, e com os colaboradores. Não se consegue dissociar isso.

FTB – Só para perceberes o nível de comodismo: Manuel Vicente telefona-me de Macau, acorda-me às seis da manhã a dizer ‘agarra no lápis que eu estou a ter uma ideia!’ Porque ele, estava na sala, e não lhe apetecia levantar para ir o ir buscar!

MCM – O Francisco foi mais vítima, apesar de tudo. No entanto, é preciso contextualizar. Nós não estávamos num mundo global. Na altura, nós estamos em Lisboa e ele estava do outro lado do mundo e sabemos que há telefones ou na melhor das hipóteses há faxes, não há internet. Os telemóveis começavam a aparecer, no entanto o que dominava eram os telefones fixos. Era preciso fazer contas: “eu sabia que tu estavas em casa a esta hora!”, e isso é um facto. Apesar de tudo, nós fazíamos projetos e embrulhávamos as disquetes todas em alumínio, e éramos uns pioneiros, porque o MV trazia muita tecnologia vinda de Macau, da China. Ele estava lá. Mesmo quando a China não era o monstro tecnológico que é hoje, já era um país pioneiro. A aproximação e a influência de Hong Kong é muito forte, aquilo tudo era realmente uma outra efervescência que não se sentia em Portugal.

A efervescência que fala tem mais a ver com a cidade de Macau ou com a figura de Manuel Vicente?

MCM – As duas coisas.

FTB – A efervescência é dele. Ele encontra em Macau um sítio onde a pode manifestar, onde consegue ter esse meio. Porque ele chegava cá e começava a ficar neurótico porque não se passava nada em Portugal.

MCM – Ele mais tarde ou mais cedo também revela que aqui ele não teria a liberdade que lhe é permitida lá fora.

FTB – Aliás, é preciso perceber o percurso de MV. Primeiro ele vai para a Madeira, e na Madeira constrói com o arquiteto Goes Ferreira. Assim como tinha ido para Goa. E nessa quase sensação que em Portugal não estou a fazer nada, vai experimentar Macau. (MCM – essas primeiras habitações são do Mendia acabadas por Manuel Vicente.)

Depois ele é aprovado o *master* com o Kahn, outra coisa que o afasta do referencial português e quando passa por aqui um tempo, diz “não, isto não é a minha velocidade!”

MCM – Eu acho que uma pessoa que já passou por estes territórios colonizados é sempre mais nova do que a velha Europa. Quando chega a Portugal está desfasado. Nós sabemos que ele não fala tanto da experiência da Madeira ou de Goa, fala muitíssimo do Kahn, e como isso o transformou completamente.

Portugal não era um território disponível.

FTB – Não, mas ainda assim, ele consegue produzir.

MCM – Eu acho que não tem que ver com o *conseguir*, do outro lado é que está uma coisa tão chamativa que é quase irrecusável. Não é que ele não consiga, porque obviamente ele movia mundos para conseguir o que queria.

FTB – Ele dizia-nos muitas vezes: “em Macau no mesmo tempo que faço sete ou oito projetos, em Portugal faço um!” Há outra coisa que eu queria referir na continuidade com o que a Madalena mencionou sobre o trabalho ser comunitário. Ele conseguia, através da sedução, da cumplicidade, que as pessoas rapidamente dessem o seu melhor, isto é quase invariante. Todas as pessoas que se aproximavam dele e que começavam a trabalhar, estavam sistematicamente a ultrapassar-se das suas capacidades. E isso é um dom, é um dom dele. De tal forma que havia pessoas que se esgotavam e desistiam, às vezes em poucos meses. Como exemplo, eu mostrava esta imagem do *Pavilhão das Indústrias Marítimas*.

(falam de uma foto que encontram no livro...)

FTB – Isto não é um 3D. Isto é uma montagem, peça a peça, linha a linha, é um desenho bidimensional que fiz no atelier. Ele sentava-se connosco e podíamos passar horas para perceber o projeto, a pôr no sítio certo aquilo que se imaginava tridimensionalmente. E, portanto, isto é um desenho tridimensional feito de linhas bidimensionais. Eu hoje olho para isto e acho uma loucura, mas uma loucura de trabalho. Com esta distância afirmo: isto só é possível porque estava com Manuel Vicente. Ele próprio impunha-se a si próprio uma liberdade na gestão do tempo. É uma coisa que, com a pressão dos prazos e das responsabilidades, só é possível porque ele conseguia como processo criar um certo despeito pelo cliente, pelo programa, pelas dificuldades, em prol de um ambiente criativo. E depois pagava o preço (em Macau havia muitas e já não se recebia os honorários quando se verificavam atrasos), era uma coisa que ele fazia por princípio.

MCM – Ele dizia muitas vezes “se o dinheiro fosse o mais importante eu fazia negócios, não era arquiteto. Um tipo que vem para a arquitetura não é para andar a fazer dinheiro.” Ele procurava descobrir aquilo que nem nós sabemos. No fundo, nós já sabemos qualquer coisa, mas como nunca nos colocamos em situação para descobrir essa coisa que já sabemos, vamos realmente debruçar-nos sobre ela para conseguir descobri-la. E isso é realmente fascinante. É a ideia de “criar qualquer coisa que o mundo nunca viu” e não “vamos criar uma coisa que as pessoas vão gostar.” É diferente.

Antes de mais era importante clarificar como é que se processou a viagem de ambos para Macau?

MCM - Fui parar a Macau a convite do Manuel. Fui para lá uns tempos, mas não cheguei a lá estar no atelier.

FTB – No meu caso é um bocadinho mais complicado. Portanto, entro no projeto para a *Fundação Aga Khan* através do atelier do Santa-Rita porque eles estavam a trabalhar juntos. No entanto, ao fim de dois dias o MV vem ter comigo e diz: “não estás aqui a fazer nada, vens para o meu atelier.” Depois acontece um imprevisto, e o projeto não avança. Já deves ter percebido que ele precisava sempre de pessoas a acompanhá-lo intimamente e a pautarem o ritmo do atelier. Entretanto o Pedro Ravara veio embora, e a equipe fica sem Norte e eu fui para lá com um programa completamente rígido de ambição e, portanto, era chegar com aquilo que ele sabia que eu era capaz de fazer e não dar tréguas à equipe. Rapidamente fui apelidado de *jovem lobo*, porque eu não lhes dava tréguas.

O arquiteto Francisco acaba o curso em 1986, ano em que Manuel Vicente é nomeado uma das cinco *Tendências* da arquitetura portuguesa. De que forma olhou esta exposição, e foi ela, de alguma forma, elemento catalisador para a sua viagem a Macau e/ou para o contacto com Manuel Vicente?

FTB – Não. Fiquei muito fascinado com essa exposição, achei mesmo muito importante.

MCM – Ela foi muito importante. Ainda temos ali o catálogo e não conhecíamos o Manuel Vicente antes.

FTB – Não conhecíamos. É muito importante, mas é tão importante quanto, por exemplo, conhecer o Hestnes Ferreira. E a razão de querer conhecer o MV, é uma razão crescente. Primeiro, no quarto ano colaborei com o Alberto Sousa Oliveira que me começa a falar de Manuel Vicente. Alberto Sousa Oliveira tinha colaborado com ele nas operações SAAL e na Casa dos Bicos. Depois, através do Alberto, colaborei e trabalhei com o João Maia Macedo que tinha feito equipe com MV e que me falava desse homem “maravilhoso” que era MV. Já havia uma certa aura. Depois, conhecia os Santa-Rita, em que o José Daniel me falava de MV. Portanto, quando finalmente vem aquele coxo a andar eu já sabia o que esperar. Eu estava mais fascinado com a pessoa do que com a obra que não conhecia tão bem.

Em retrospectiva, Manuel Vicente pode ser considerado efetivamente uma Tendência?

FTB – Eu acho completamente que sim. Acho que faz escola ou faz tendência de abordagem de processo, não tanto de resultado. A dada altura houve um encontro no ISCTE onde fizeram uma sessão com os antigos colaboradores, com as pessoas que tinham colaborado diretamente e percebia-se, se olharmos para o que o Manuel Graça Dias faz, para o que o Pedro Ravara faz, para o que o João Santa-Rita faz, para o que o Diogo Burnay faz, para o que nós fazemos, que a comparação dos resultados se calhar não é relevante, mas que todos falámos deste denominador comum que era a maneira como ele nos punha e nos pôs a olhar a arquitetura e a projetar.

MCM – O nosso olhar sobre as coisas não é um olhar radical. É um romântico olhar sobre as coisas simples, e eu tenho a certeza absoluta, que é característico e transversal a nós todos. Se isso chega a ser uma tendência? Se isso chega a formar depois a partir daqui uma escola? Depende também de nós todos e de como é que nós formamos os nossos ateliers.

FTB – Há uma escola formal?

MCM – Não, mas uma abordagem ao projeto. Eu estudei no Porto um ano, e todos os que lá passam ficam muito influenciados pela Escola do Porto e pela abordagem de projeto, com a consciência de que tem que se abordar a arquitetura seriamente. A certa altura o Manuel Vicente diz: “detesto estagiários da Escola do Porto”; ao que eu respondo: “são os melhores que há, então quer coisa melhor do que um tipo formado pela Escola do Porto?”; “não sabem fazer nada a não ser aquilo que lhes ensinaram nós queremos que eles façam uma coisa qualquer diferente e eles não conseguem. Colocam-nos ali numa espécie de doutrina tão forte que depois saíram todos iguais.”

Ele dizia sempre: “prefiro que digas qualquer coisa do que não digas nada.” Portanto, a abordagem sai de uma maneira muito natural, nunca foi uma coisa muito complicada para nós, eventualmente porque a arquitetura não o é. E eu acho que ele conseguia transmitir isso aos alunos. Tivemos aulas com ele durante muitos anos e era uma das coisas que ele mais incentivava: a que o aluno não tivesse medo de abordar o projeto.

FTB – Lembrei-me agora da frase dele “Prefiro mau gosto a gosto nenhum!” Agora vou fazer só um parêntese e falar sobre a exposição *Discovering Manuel Vicente*. Penso que o nosso painel é

verdadeiramente o que responde ao repto desta influência recíproca do trabalho dele com o nosso trabalho, que formalmente não tem nada a ver, mas os conceitos, os dizeres, as abordagens estão lá.

Nessa exposição houve um ciclo de conferências onde palestrou um grande amigo dele, o Alan Salomon, com o qual nós também trabalhamos. Depois da conferência, ele tentou sistematizar, em livro, o que é que ele achava que era uma leitura possível da obra de Manuel Vicente. E há aqui um momento em que demonstra tudo. Estamos no início do *Pavilhão da Realidade Virtual* e esta maquete é feita pela Madalena a partir de um estímulo, de uma descrição do que é que seria esse mundo maravilhoso, a partir da ideia de estar debaixo do céu. Esta questão é fundamental: ele transmite um pensamento, algo que não se pode perder, e que não é só pensamento, é um pensamento transformado em projeto, que depois, acaba por se manifestar. Portanto, são variadíssimas soluções, muita pesquisa: o que o tempo, o *know how* e o *budget* torna possível dentro do resultado que se procura. Acabámos por a certa altura imaginar o que seria um betão transparente, em que em vez de cimento tínhamos cola e em vez de brita tínhamos vidro, um mundo efabulado que depois acaba desfragmentado em betão. Houvesse mais tempo e não era esta a solução. Há um momento em que fomos obrigados de formalizar daquela maneira. Tudo isto, à luz de hoje, é uma grande *sucatisse*. Mas nada disto existia ainda. O Picadeiro de Queluz, que é feito exclusivamente connosco os dois, também representa esse modo muito livre de descobrir as potencialidades dos traçados barrocos.

MCM – Todas estas curvas e cortes foram os que a bloco-telha nos permitia fazer. Obviamente eles não estavam à espera que lhes apresentássemos um projeto em que fosse tudo tão partido e tão trabalhado de uma forma tão diferente. Mas era reflexo de uma tentativa de procurar novos sentidos para materiais que já existiam, e não utilizar o material tal como nós o conhecemos.

FTB – A inovação, a inovação, a inovação.

MCM – A inovação do modo de uso. Ele não está a transformar o material em si, mas está a transformar a maneira como o material é usado. Partia-se muito disso e, ao mesmo tempo, apesar desta tal vontade de querer experimentar sempre qualquer coisa que ele não sabia, há também uma consciência enorme de construção, de estrutura, de métrica, de malha, de geometria que lhe vai sempre ancorar todo o projeto. São duas coisas que funcionam ao mesmo tempo.

FTB – Havia essa agenda: Se é arquitetura é sério! Por um lado, o *Picadeiro* tem uma coisa fundamental que é a área do cavalo que é igual em todo o lado, e nós inventamos o mundo à volta. Aparece a regra e as imposições. Havia por outro lado momentos que tu podes dizer que estamos no ponto da utopia, que é quando estamos perante uma *Realidade Virtual* que tem um teto que ainda não há modo de o construir. A invenção vai até este ponto: se não o que nos serve, inventa-se.

Introduzia agora, uma questão mais relacionada com a prática e com a produção arquitetónica do Atelier dos Remédios. Com esta bagagem, Macau/Manuel Vicente, o que é que se refletiu e hoje se reflete na prática profissional, talvez mais nos primeiros anos? Metodologias, práticas, processos de projeto, formas de pensamento, etc.

MCM – Esse está lá todo... Eu já apanhei o *Autocad* 10, e aprendi verdadeiramente a trabalhar no computador com MV. E, portanto, a primeira coisa a fazer-se com o computador, num terreno sem âncoras nenhuma, era distribuir imediatamente uma malha. Nós ainda hoje em dia somos viciados nessa ideia da geometria, da malha que nos vai ancorando o projeto. Para mim é muito importante quando trabalhamos em território de reabilitação ter uma malha que nos consegue pelo menos referir que as coisas novas estão geometricamente relacionadas umas com as outras, para nós dá-nos logo uma tranquilidade. Portanto, eu acho que há, para além da abordagem conceptual, uma abordagem

de desenho que é baseada numa malha, numa repetição e isso é importante. A composição é muito importante para nós, sem dúvida nenhuma. E esta arquitetura construída do interior para o exterior também é uma coisa que vem dele. Ou seja, havia muito esta ideia de desenvolver a casca, a caixa, a forma e o conteúdo, ou seja, o interior e o exterior não tinham que ser uma coisa que releva o outro.

FTB – Voltando novamente a Macau. MV nunca caiu na tentação de trabalhar o exótico pelo exótico. Ele próprio afirmou isso, que esse apelo nunca o teve. Ou o orientalismo, ou ter uma série de *piscares de olho* a uma série de questões formais, mas dava, por outro lado, uma liberdade de experimentação, porque as regras eram menos constrangedoras.

MCM – Havia bastante mais campo de ação.

O único constrangimento em Macau era o Feng Shui e pouco mais.

FTB – E isto para dizer o quê? Nós próprios temos consciência que a arquitetura está cada vez mais *trilhada* pelos regulamentos. Recentemente coloquei-me esta pergunta “o que é que seria o Manuel Vicente agora aqui com este grau de complexidade?” Iria arranjar outra maneira que se calhar nem eu consigo imaginar. Agora, tivemos oportunidade de desenhar as escolas, construímos uma e inventámos duas que não construímos. A forma de encarar o projeto, o método de invenção, a liberdade que conseguimos impor a nós próprios face à enormíssima responsabilidade que aquilo era, é completamente herdada e experimentada com ele ao ponto de dizer “vale a pena!”.

Recuando à pergunta sobre *Tendências da Arquitetura*, pergunto se será possível encontrar um *rasto* de arquitetos com traços profissionais distintivos que de forma abstrata foram influenciados por uma personagem como Manuel Vicente?

MCM – Eu acho que sim, no entanto, não sei se esse leque de arquitetos é importante no panorama nacional. Mas eu acho que sim, até porque há muita gente que tu não falas e que hoje em dia se calhar já não praticam, como o Paulo Sanmarful, o Vicente Bravo, ou arquitetos mais velhos que ficaram impregnados de MV. Eu lembro-me de falar com o Vicente Bravo Ferreira e não fazia nada sem estar sempre o Manuel presente no discurso dele. Não tenho dúvida que ele realmente, por onde passou, a marca foi forte. É óbvio que houve sempre pessoas que entraram e saíram que não perceberam aquele mundo, que também é um mundo difícil de se lidar.

FTB – Eu também estou de acordo que sim. Não sei se vai ser fácil encontrá-los, porque entre o mediatismo e o *ser mais estrela do que o outro*, não é nada óbvio que depois esses nos quais nós nos incluimos sejam relevantes ou evidenciados.

MCM – Isso eu concordo contigo, eu não estou a dizer que de repente foi um grupo de ateliers que ficou cheio de sucesso.

FTB – Este modo não é um modo de sucesso.

MCM – Este modo não é um modo que, neste momento, interesse mais ao mundo, obviamente. Um mundo que é regido por coisas extraordinárias, limpas, límpidas e puras. É um mundo muito mais fascinante e mais apelativo e não é esse que neste momento está em vigor.

FTB – Para concluir, eu acho que sim, que há um grupo de profissionais que, pelo facto de terem colaborado com ele, têm vincado um modo de abordar e até resultados que refletem esse modo de abordar que é diferente dessa outra escola. Sem dúvida nenhuma. Se deixa marcas? Quer dizer, elas ficam, porque têm construído obra e vão ficando.

